COLLEZIONE DI CLASSICI ITALIANI CON NOTE
DIRETTA DA
PIETRO TOMMASINI MATTIUCCI N. 3.

ALESSANDRO MANZONI

LIRICHE SCELTE

CON INTERPRETAZIONI E GIUDIZI
DI
ATTILIO MOMIGLIANO

PREFAZIONE: *La lirica del Manzoni*

CITTÀ DI CASTELLO
CASA EDITRICE S. LAPI
1914

COLLEZIONE

DI

CLASSICI ITALIANI

CON NOTE

DIRETTA

DA

PIETRO TOMMASINI MATTIUCCI

NUM. 3

IN CITTÀ DI CASTELLO

PRESSO LA CASA EDITRICE S. LAPI

—

1914

ALESSANDRO MANZONI

LIRICHE SCELTE

CON INTERPRETAZIONI E GIUDIZI

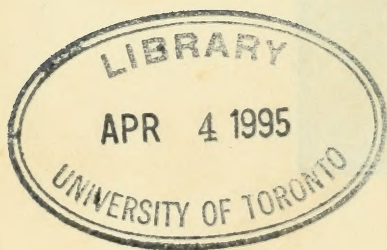
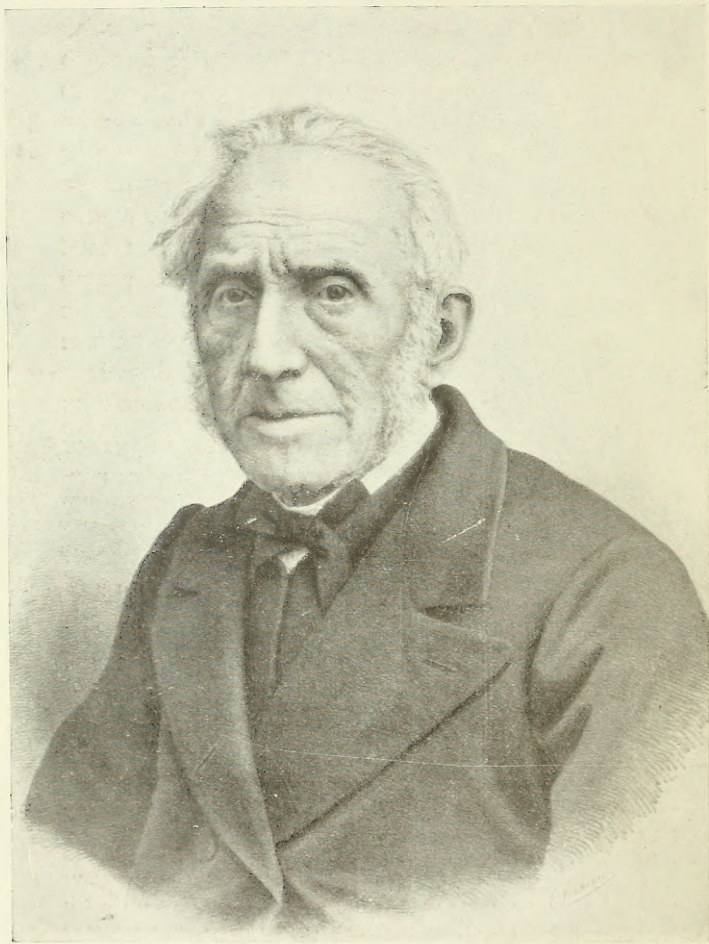
DI

ATTILIO MOMIGLIANO

PREFAZIONE: *La lirica del Manzoni*

CITTÀ DI CASTELLO

CASA EDITRICE S. LAPI

1914

ALESSANDRO MANZONI.

LA LIRICA DEL MANZONI.[1]

—

I. La fusione del divino e dell' umano nei capolavori del M. — II. Il soverchiar del divino in alcune liriche. — III. La sintetica rappresentazione della realtà umana e storica nella lirica del M. — IV. La sua poesia è più contemplativa, meditativa, concentrata, che lirica e sentimentale.La complessa unità dei componimenti del M. — V. La duplicità della sua arte. La più alta fonte d' ispirazione del M.

L'autore della Pentecoste, del Cinque Maggio, dei cori è, in fondo, lo stesso poeta che penetrò d'una solenne e serena musica religiosa tutto il racconto dei Promessi Sposi, che ritrasse —

[1] In questo scritto faccio parecchie osservazioni che non ebbi occasione di accennar nel commento, e ne concentro alcune sparse nelle note, alle quali rimando per la dimostrazione minuta di qualche giudizio. Non credo di dover far citazioni bibliografiche, perchè le idee che non sono mie (la diversità linguistica fra la prosa e la poesia del Manzoni, la concisione di quest' ultima, la convinzione che la storia sia dominata da Dio), sono oramai comunissime, ed io ho accettato questi risultati della critica del De Sanctis e di altri con alcune modificazioni.

epico, preciso e commosso — le vicende tragiche del primo seicento lombardo, e discese sicuro nell'anima di Lucia, di Gertrude, dell' Innominato, del cardinale, di don Rodrigo minacciato e poi colpito e forse perdonato da Dio, e trovò per ciascuno di essi poche pagine sufficenti a infonder loro una vita intensa. Ma nel romanzo c'è molto altro, che nelle liriche non compare: e il creatore di don Abbondio, di donna Prassede, di tanti altri personaggi che fanno sorridere e pensare, non si ritrova propriamente nelle liriche; come nelle liriche si nota qualche cosa che non si ritrova propriamente nel romanzo.

Perciò si può discorrere dei versi del Manzoni separatamente, senza far nella sua arte una divisione inutile e arbitraria.

I.

Le liriche ci presentano isolato quel mondo eterno che nei Promessi Sposi è mescolato con quello effimero, comune, piccino, e, se si guarda bene, finisce, nell' impressione ultima, per dominarlo e rilevarne meglio, colla sua gravità, la natura di fugace commedia. Nel volume immortale c'è un'alternativa di commedia e di tragedia, e qualche volta una fusione dell' una coll'altra: per esempio quando il povero don Abbondio ci ricompare dinanzi così diminuito e così intristito dalla peste. Nelle liriche invece non c'è che un mondo da tragedia. Perciò di fronte ad esse è più facile vedere il fondo serio e solenne dello spirito manzoniano; la lettura meditata di queste può essere una buona preparazione per intendere le intime e

profonde ragioni che spinsero il poeta a scriver due tragedie, e per apprezzar giustamente il romanzo, rilevando non soltanto il valore singolare dei personaggi più serii, ma anche la nobiltà di quello sguardo che tante volte si getta sopra spettacoli ridicoli e meschini e li solleva scoprendone l'anima pensosa e dolente. Chi ha compreso bene la morte di Ermengarda e la fine di Napoleone, sente meglio l'umanità di Renzo che nell'ubbriachezza scomposta, comicissima, si raccoglie per un attimo e sospira all'improvviso affacciarsi dell'immagine di Lucia; il terribile significato della morte del Griso, descritta colla concisione d' una notizia di cronaca; la tristezza che vela il ricordo del ridicolissimo Gervaso, quando il male scopre nella faccia e in ogni atto di Tonio un nascosto « germe di somiglianza che aveva con l'incantato fratello »: chi ha penetrato, se non altro, le liriche del Manzoni, legge i Promessi Sposi con altri occhi e sente più continua, in quel mondo di piccoli e di grandi, di sorrisi e di sciagure, la presenza d'un uomo dominato da una seria concezione della vita.

Il Manzoni più alto proietta in un universo senza tempo le brevi vicende del transito terreno, ma — di solito — con una parola così pacata, che all'interprete poco attento sfugge in parte la sua gravità malinconica di contemplatore sapiente ed esperto. Anche il suo sorriso finisce in una meditazione che della tragedia non ha gli sconvolgimenti esterni, ma la tristezza nascosta: se i Promessi Sposi possono ingannarci sull'essenza dello spirito manzoniano, le liriche ce la rivelano senza incertezze. Un poeta come il Manzoni, che accentrò la sua vita intorno alla sua conversione e sentì e penetrò con tanta sicurezza e con

tanta forza di coscienza la dignitosa angoscia del pessimismo cristiano di fronte alle gioie e alle glorie della terra, e fece suo con un gaudio così calmo e così pieno l'ottimismo cristiano di fronte all'oltremondo, non poteva non trasferir nei suoi personaggi questa che era tutta la sua vita, non annullarli nel mondo — dopo averli rappresentati in tutta la loro potenza e in tutta la loro concretezza — per avvicinarli a Dio nell'al di là. Il giudizio e il sentimento del Manzoni derivano la serenità e l'equilibrio da quest'ottimismo e da questo pessimismo che si compensano e si correggono. Nelle sue creazioni non dilaga la luce del Paradiso e non incombono le nubi delle miserie terrene: l'una tempera le altre; e il lettore si sente trasportato nell'alto insieme col Manzoni che partecipa ai dolori dei suoi personaggi, ma li contempla e li dissolve. La tragedia freme nei settenari soavi o incalzanti dell'Ermengarda e del Cinque Maggio: ma il lettore, che pure ha sentito lo strazio dei due caduti, finisce le strofe immortali senz'ombre nello sguardo e senza tempeste nel cuore. La commossa serenità del Manzoni fa di lui uno dei più umani e dei più forti spiriti della nostra storia: sentì le angosce di Napoleone che rievoca gli spenti bagliori del suo impero, di Ermengarda impaurita all'assalto dell'amore immortale, ma trasse da una visione più vasta del mondo la calma di chi contempla anche nelle più tremende catastrofi un episodio dell'eternità.

Nel coro e nel Cinque Maggio si sente più che altrove questa duplicità unificata; ed è la ragione dei nostri palpiti che finiscono in una speranza grave, nell'oblio della nostra persona storica, nell'elevazione

verso la luce uguale e senza lampi d'un mondo sconfinato.

La nostra persona storica vive e soffre, quale essa è — effimera e debole —, non solo in quelle due poesie ma anche negli Inni Sacri. Senonchè in quelle liriche ciò che v'è di caduco nella nostra povera umanità, è dominato da ciò che essa ha di eterno, dal Dio di cui ogni più misera anima partecipa. Ermengarda vive nei suoi deliri di donna innamorata, fragile e dolce; Napoleone nei suoi sogni di gloria concretati e dispersi; nello sfondo si disegna chiara, con una linea sola, la turba degli oppressi a cui i dominatori tolsero le più alte gioie della terra, e non meno limpida — nonostante i particolari molteplici e tumultuosi — l'Europa stupita, corsa, vinta, prostrata, maledicente ed osannante al Bonaparte: ma su tutto si stende un velo immenso e sereno, dietro il quale si vede a poco a poco spianarsi l'onda ribollente del nostro piccolo mondo.

E così è pure, nonostante le apparenze diverse, nella Pentecoste. Qui il punto di partenza è opposto, ma l'impressione ultima è molto simile. Nella morte di Ermengarda e in quella di Napoleone saliamo dalla terra in cielo; nella grandiosa lauda dello Spirito Santo contempliamo la terra dal cielo a cui siamo saliti fin dai primi versi. Tutti gli uomini, ferventi, umili, assorbiti nell'adorazione, tendono le braccia supplicnevoli a Dio: e le spose che crescono al Santo il figlio ancor nascosto nel seno, le schiave che sospirano baciando i loro bambini, gli infelici, i superbi, i poveri, gli uomini di tutte le età, sparsi per tutti i lidi, vivono toccati dalla mano rapida e potente del Manzoni, dipinti nella loro anima varia, ma unificati da un solo

sentimento che leva tutta quella folla nel cielo da cui Dio ascolta la supplice preghiera.

Nei *Promessi Sposi* come nelle liriche, il più nobile mondo poetico del Manzoni è questa fusione del divino coll'umano, quest'umanità contemplata nella storia che fluisce e s'annulla nell'eterno. Il Manzoni è un poeta religioso non perchè canti Dio in sè, ma perchè ne infonde lo spirito nell'umanità, perchè lo addita onnipresente nella terra sulla quale esso governa: l'oggetto della poesia manzoniana è la nostra anima sulla quale Dio tosto o tardi impera. Per questo il Manzoni non è un mistico: ha i piedi sulla terra e l'anima in cielo. Nel romanzo il proceder minuto e indagatore che a quando a quando cessa e si allarga in un volo solenne, rende evidente questo carattere fondamentale dell'ispirazione manzoniana che la distingue da tutta la nostra poesia religiosa: ma anche nelle liriche la mossa è umana, la meta è divina.

I *Promessi Sposi* sono la storia d'un popolo osservato con precisa oggettività in alcuni anni fortunosi e giudicato da una coscienza cristiana; il *coro* d'Ermengarda, il *Cinque Maggio*, la *Pentecoste* e, a gran distanza, la *Battaglia di Maclodio* hanno la stessa materia terrena illuminata da una luce immortale.

II.

Non altrettanto caratteristici sono i quattro *Inni sacri* minori; e in ciò sta la loro inferiorità in confronto colle altre opere manzoniane d'ispirazione religiosa. Manca nel *Natale*, nella *Passione*, nella

Risurrezione, nel Nome di Maria il nodo vitale che c'è invece in quelle altre quattro liriche; o, se c'è, occupa una parte troppo piccola dell'inno. Dopo la lettura di quegli Inni Sacri non ci rimane un'impressione fondamentale, libera da accessorî fiacchi: e questo non soltanto per la costruzione che, in confronto colle poesie maggiori, è incerta. Qui la religione del Manzoni non ha un saldo fondamento sulla terra: egli accenna agli effetti delle vicende di Cristo sull'umanità, ma non ha per suo oggetto principale quella che è la sua più gran fonte d'ispirazione: l'umanità considerata da un punto di vista eterno. Il Nome di Maria veramente è più vicino alla Pentecoste, specialmente nelle strofe centrali che descrivono la varietà delle anime invocanti la Vergine: ma il complesso non è dominato da quell'unico sguardo così originale che si stende nelle liriche sacre maggiori; e perciò anche quest'inno può unirsi al Natale, alla Passione e alla Risurrezione.

L'argomento di queste quattro poesie è troppo astrattamente religioso perchè la fantasia concreta del Manzoni ne potesse trarre un'opera immortale. La vita di Dio, la religione in sè e per sè, poteva alimentar la Bibbia, ma non l'arte di questo poeta del secolo decimonono che, cessata la condanna medioevale della vita terrena e calmatasi l'esaltazione soverchia succeduta nel Rinascimento, rappresentava fantasticamente un equilibrio nuovo fra le due concezioni, non annullava la terra e non dimenticava il cielo: guardava serenamente le oneste gioie della vita, ma aveva in fondo all'animo la malinconia di chi sente la fugacità d'un'ora lieta; si attristava di fronte

alle miserie umane, ma col composto dolore di chi vede fluire i marosi della vita nell'oceano immoto e luminoso dell'eternità. Il Manzoni era insomma l'uomo che, in fondo, vive in un perfetto equilibrio, e sente in sè con ugual forza la terra in cui passa e il cielo a cui è rivolto: era un uomo nuovo: per questo rispetto, uno degli uomini più significativi nella storia dello spirito italiano.

Nei quattro inni quest'equilibrio non c'è ancora. Il loro argomento è essenzialmente biblico: perciò non è manzoniano. In essi le reminiscenze bibliche son più rilevate, meno fuse col resto che nella Pentecoste: si sente molto meno la presenza d'un poeta originale, e molto di più la diversità profonda che c'è tra il Manzoni e la Bibbia, e l'incapacità del primo a riprodurre la santa, celeste semplicità della seconda. In quegli inni il paragone inevitabile colla fonte fa sentir la mancanza della grave e disadorna divinità di quel libro; l'imitazione del grandioso genera il superfluo e il barocco, che talvolta, come nella figurazione dei profeti, è michelangiolesco, talaltra invece rasenta la gonfiezza. Allora il Manzoni riesce più studiato, più concettoso, meno solenne della Bibbia, e un po' carico di figure retoriche: tutti particolari stilistici che tradiscono un'ispirazione non perfettamente connaturata col carattere del poeta. Allora, infatti, egli non aveva ancora trovato sè stesso: il Manzoni immortale è posteriore al 1820. Quegli inni sono ancor troppo vicini alla conversione, perchè questa sia già diventata materia di arte grande: forse ci si sente ancora il proposito pratico — l'ammenda —; la convinzione religiosa non è ancor diventata sangue e carne. La grande ispirazione religiosa del Manzoni,

sicura, senza esitazioni, senza forzature, senza atti scomposti, serena, è posteriore di dieci anni alla conversione: la sua vera poesia religiosa è la Pentecoste, il Cinque Maggio, l'Ermengarda, il romanzo, se volete anche la Battaglia di Maclodio.

III.

I due elementi della poesia del Manzoni — l'umano e il divino —, benchè nei suoi capolavori siano perfettamente accordati, tuttavia occupano due posti ben diversi. In apparenza l'umano predomina: perciò si può anche sbagliare il Cinque Maggio per una poesia politica: la realtà storica o inventata fornisce al Manzoni la maggior parte delle sue figurazioni concrete, occupa quantitativamente il maggior posto; dove non è così, dove il divino soverchia non solo in realtà ma anche in apparenza, l'arte è inferiore: si vedano i quattro inni sacri minori.

Ma in fondo, nei capolavori religiosi del Manzoni non predomina nè l'umano nè il divino, poichè il secondo che fornisce minor copia di materia fantastica, sta però dietro il primo a illuminarlo, e lo solleva.

Tuttavia l'elemento umano generando la maggior parte delle figurazioni concrete, offre più abbondante argomento all'indagine: anzi la precisione ora sintetica ora analitica colla quale il Manzoni seppe raffigurar la realtà, fu la causa per cui critici tepidi o irreligiosi e consciamente o inconsciamente settarî, disprezzando lo spirito cristiano del poeta, concentrarono la loro attenzione e la loro ammirazione sul realismo del Manzoni, e contribuirono perciò, con

dannosa e grande efficacia, a far sì che anche ora volgarmente l'intera sua opera, e in ispecie i Promessi Sposi, sia ritenuta sopratutto come una rappresentazione ora piacevole e nitida, ora potente e profonda della realtà quotidiana e comune o della realtà storica: mentre il valore del Manzoni è molto più alto.

Egli non è però un mistico: lo dimostra la precisa determinatezza dei personaggi e della materia umana in cui infonde il suo spirito religioso. I personaggi delle sue creazioni religiose hanno una salda individualità umana: sono, nel complesso, trasfigurati dalla sua fede, ma serbano tuttavia il sentimento terreno in tutta la sua potenza; fondono in sè l'anima propria e quella del Manzoni: si sente che un altro poeta li avrebbe visti diversamente, ma non si può negare che non una linea della loro storia è stata falsata. È quel che avviene anche nei Promessi Sposi, dove l'anima del Manzoni, una e molteplice, infonde in tanti personaggi la propria religiosità ma serba a tutti le loro caratteristiche individuali e storiche: il Manzoni era non meno amante della verità che della religione; e queste due tendenze si vedono fuse nelle sue creazioni. L'Innominato visse veramente come il romanzo narra, e si convertì; il cardinale fu veramente nel suo tempo travagliato quel santo che il Manzoni dipinse; tutto quel periodo di storia lombarda si svolse veramente come i Promessi Sposi descrivono: eppure dentro una così precisa fedeltà storica palpita l'anima originale del poeta che l'ha ritratta. Napoleone non fu rappresentato da nessuno con la potente penetrazione storica del Manzoni; Ermengarda vive nella corte di Carlo e nel chiostro, e

muore accomunata dal destino cogli Italiani dominati da suo padre, come dovette veramente vivere e morire: eppure Napoleone ed Ermengarda sono due personaggi così manzoniani, che non sfugge a nessuno la somiglianza profonda che lega la loro sorte terrena e oltremondana. La Pentecoste è tutta avvolta da una gran fiamma religiosa; ma dentro questa brilla, nitida e potente, la fiamma dei sentimenti umani: e forse le brevi ma incisive figurazioni terrene penetrano nella mente di molti lettori più profonde che l'ardente soffio animatore dell' inno. Il valore della Pentecoste, come del Cinque Maggio, dell'Ermengarda, dei Promessi Sposi, è invece sopratutto nell' ispirazione religiosa: ma senza quella materia umana l' inno rimarrebbe un po' astratto e sarebbe meno ardente. Al contatto della terra la religione del Manzoni si ravviva e prende forma: e questo è il punto più originale del regno della sua fantasia.

Il Manzoni era un gran creatore di caratteri e un gran descrittore di folle: lo si vede nei Promessi Sposi come nel Cinque Maggio, nell'Ermengarda, nella Battaglia di Maclodio e nel coro Dagli atrii muscosi. Poche strofe riassumono la vita e l'anima di Napoleone e di Ermengarda. Pochi lampi rivelatori dipingono il Bonaparte padrone del destino, trepidamente assorto ne' suoi superbi disegni di gloria, fremente nell'attesa del dominio, ruinante per l'Europa atterrita, sicuro e fulmineo, vinto, risorto, abbattuto, travolto dalle memorie, tratto a riva dalla mano pietosa di Dio: trionfatore, due secoli gli fanno da sfondo e lo innalzano come una statua gigantesca; vinto, l' immensità del silenzio e

dell'oceano concentrano su di lui con più grave commozione la nostra riverenza religiosa e stupita. I due secoli sono accennati in sei versi, il silenzio e la solitudine in poche parole: ma bastano a trasfigurar Napoleone, a conferire alla sua anima una grandezza vaga e a dare alla sua tragedia un significato universale.

Alcune delle maggiori creazioni di questo poeta, forse le maggiori, sono formate di grandi linee, precise e non minute, sono ad un tempo ben individuate e suggestive: Napoleone, Ermengarda, l'Innominato. Le due vite della ripudiata sposa di Carlo, quella del chiostro e quella della corte, ci stanno dinanzi nette e contrastanti, e la pompa e il gaudio dell'una accrescono lo squallore e l'angoscia dell'altra, e tutt'e due dipingono mirabilmente la donna soave affascinata dall'uomo forte. Eppure non ci sono le minuzie psicologiche e descrittive di parecchi tratti dei Promessi Sposi: pochi particolari, i più rilevati, bastano a far immaginare il resto; è come una catena di monti di cui non si vedono che le vette scintillanti nel cielo: l'ombra delle valli, i burroni, i boschi, le rupi, i sentieri scoscesi e tortuosi s'indovinano. Il procedimento è anche più evidente nel Cinque Maggio:

> Oh quante volte, al tacito
> Morir d'un giorno inerte...:

e noi vediamo l'isola sperduta nell'oceano, sentiamo — accresciuta dalla presenza di quell'uomo pensoso — la malinconia solita d'ogni tramonto, e sopratutto sentiamo nel silenzio delle cose la silenziosa anima abbattuta di Napoleone. La pittura che segue, del-

l'atteggiamento del Bonaparte, e la rievocazione dei suoi ricordi, sono già in potenza in quel « tacito morir d'un giorno inerte », come il dolore profondo e rassegnato di Lucia è già nella grave e accorata descrizione del lago e dei monti rischiarati dalla luna.

Nelle liriche non c'è un vero esame psicologico: l'anima dei personaggi balza fuori dalla vita accennata nei suoi punti significativi, dall'ambiente storico, anche da un fatto materiale o da un oggetto. Le « insonni tenebre », i « claustri solitari », il « canto delle vergini », i « supplicati altari », sono una descrizione d'ambiente, di fatti e di oggetti materiali: ma dentro vi dolora muta ed assorta l'anima d'Ermengarda. I ricordi della vita presso Carlo, in apparenza sono quasi soltanto una descrizione: ma ogni verso è gonfiato dal gaudio della donna amata da un uomo forte e potente. La vita di Napoleone è rievocata nelle sue più note vicende esteriori e nell'impressione che l'Europa ne ricevette: i sentimenti scaturiscono da questa balenante sintesi storica, e il Manzoni vi si ferma appositamente solo in quattro rapidi versi:

La procellosa e trepida
Gioia d'un gran disegno,
L'ansia d'un cor che indocile
Serve, pensando al regno.

La seconda metà dell'ode — Napoleone relegato — è più direttamente psicologica; ma la parte fantastica vi soverchia sempre. Nel coro Dagli atrii muscosi questa concretezza è anche più evidente: l'argomento è la descrizione della battaglia tra i Longobardi e i Franchi, dell'atteggiamento degli Italiani e delle marce dei Franchi per discendere in Italia;

ma nella rappresentazione così precisa e così suggestiva dei luoghi e degli atti si avvertono le segrete fonti ravvivatrici: la misera storia dell'anima italiana, la ferocia longobarda, la crudele avidità conquistatrice dei Franchi, il ricordo dei dolori sopportati fortemente da questi colla speranza d'un gran premio. La battaglia di Maclodio è più fredda, più diluita, e anche per questo inferiore ad altre liriche del Manzoni: ma pure in essa, come nell'ode Marzo 1821, si potrebbe notar qualche punto che dimostra questa singolare attitudine a ritrarre l'anima d'un individuo o d'una folla sotto le apparenze d'una breve descrizione oggettiva. Spesso questi sono tra i passi migliori delle liriche manzoniane.

Tale pregio è la più grande prova della potenza fantastica del Manzoni. Gl'importa l'anima, e ritrae i volti, i gesti, i fatti, i luoghi: quella penetra per mezzo delle immagini materiali nella mente del lettore e vi resta incancellabile. Spesso, più che rappresentare i sentimenti, segna gli atti che li suggeriscono infallibilmente. Ma quando si ferma di proposito sui sentimenti, è denso, lucido, tragico:

> Ratto così dal tenue
> Obblìo torna immortale
> L'amor sopito, e l'anima
> Impaurita assale.

Sono di quei versi che in certi stati d'animo si riaffacciano alla mente, e li fanno più profondi: e allora si sente il valore di quelle parole. Ma questi casi nel Manzoni sono rarissimi: il poeta che dà una voce alla nostra anima angosciata e muta, è il Leopardi. Il Manzoni, per quanto suggestivo, è sempre molto concreto, sia per le tendenze del suo ingegno,

sia perchè è una mente storica per eccellenza ed ha bisogno sempre di cantare l'uomo di un dato tempo: quindi raramente si abbandona ad un lirismo così universalmente umano da tornare come un bisogno dell'anima nei nostri momenti d'ebbrezza o di malinconia. Il suo fine ultimo è sempre quello di rappresentare un uomo o un popolo che vive, ben concreto, in un tempo ben certo, sotto il vigile occhio di Dio. Il Manzoni, insomma, è un poeta storico-cristiano: questo è il suo posto nella nostra letteratura. E la sua grandezza artistica sta nell'equilibrio col quale ha saputo distribuire i varî elementi che contribuiscono a quelle sue concezioni storico-cristiane: la psicologia umana e storica, il protagonista e l'ambiente, l'interpretazione religiosa di quel fatto o di quel personaggio della storia. Il Cinque Maggio e l'Ermengarda fondono in un tutto rapido e incisivo questi elementi: perciò, pur nella loro brevità, sono così complessi, e il critico è incerto da che punto collocarsi per giudicarli, e si sente premuto da ogni parte da una folla di osservazioni multiformi che hanno tutte la loro importanza. Sono due capolavori varî ed uni come la realtà contemplata da una mente organica: e la loro unità deriva da quel sentimento storico-cristiano col quale il Manzoni contempla sempre la vita, dalle due religioni che egli aveva e che erano per lui una cosa sola: la verità e la fede.

IV.

Appunto per la condensazione del sentimento nella concretezza d'un'immagine, la poesia del Man-

zoni presenta allo sguardo una superfice serena: si pensa ad un mare che può essere sconvolto nelle profondità nascoste, ma di cui il sole non illumina che onde tranquille. È una poesia più contemplativa che lirica: la passione gonfia di lacrime non versate che dà un fremito ai versi del Leopardi, qui è come un flutto di lava pietrificato dallo sguardo calmo del poeta: nella linea precisa di quell'onda immobile s'indovina il ribollir del sentimento, che passando dall'anima del protagonista o del Manzoni stesso alla fantasia del poeta, s'è chiuso in un'immagine ferma e determinata. Quello che avviene nella lirica, avviene pure nei Promessi Sposi, ed è la ragione per cui il Manzoni fu, senza fondamento, accusato di freddezza. La passione di Ermengarda fu sentita da tutti, perchè non è dispersa fra motivi estranei; quella di Lucia da pochissimi, perchè nel romanzo ci son tante altre cose più appariscenti. Eppure Ermengarda non è la sola anima femminile chiusa e rovente creata dal Manzoni; in certi tratti Lucia è soave come la sposa di Carlo e non meno amante. Ricoverata nel monastero di Gertrude, essa è in condizioni molto simili a quelle di Ermengarda quando, nel chiostro, le tornano al pensiero «gl'irrevocati dì»: «anche nel parlatorio, portava sempre qualche lavoro da tener le mani in esercizio: ma, come i pensieri dolorosi si caccian[1] per tutto! cucendo, cucendo, ch'era un mestiere quasi nuovo per lei, le veniva ogni poco in mente il suo aspo; e dietro all'aspo,

---

[1] Si confronti *irrevocati* con *si caccian:* è un piccolo argomento da aggiungersi a quelli che adduco nel commento per interpretare «irrevocati» come «non chiamati».

quante cose! » Niente altro: anche meno che nella lirica: ma « quante cose » è così soave, doloroso, eloquente! Certo il Leopardi è più abbandonato, trascura più il mondo oggettivo e le manifestazioni esterne dell'anima per viver solo nell'intimo di questa: e perciò il suo sentimento è più evidente e non richiede da noi quell'attenzione particolare indagatrice e meditatrice, che esige invece il Manzoni perchè noi indoviniamo dentro il suo ombroso pudore la fiamma del sentimento. La poesia del Manzoni è meno comunicativa che quella del Leopardi, è d'una sincerità più riflessa e più complessa, è perciò meno accessibile ai lettori comuni.

Il Manzoni rappresenta il dolore, e non il lamento — che ne è una risonanza: tocca e trapassa; ma chi legge, deve aver meno fretta di lui e sentire che l'anima della sua arte, sotto una superfice così oggettiva, è la penetrazione delle coscienze. Per questo rispetto il Manzoni ha qualche cosa della potenza scultoria di Dante, che concentra e contiene ogni commozione e serra in una frase precisa i sentimenti più indefiniti. Com'è fittizia al paragone la brevità alferiana!

Le liriche migliori del Manzoni sono costruite con una salda unità, dentro la quale è serrata una grande molteplicità di oggetti e di motivi: perciò a comprenderli tutti occorre una lunga e lenta meditazione. Vi sono, ne' suoi componimenti, particolari che trovano la loro rispondenza in altri particolari, e perciò non possono sfuggire; ma ve ne sono anche di quelli che compaiono una volta sola e non sono più richiamati da nessun altro; e ad ogni modo non c'è mai quella semplice unità di certe liriche leopardiane, nelle quali la riflessione su alcune parole serve a far apprezzar

meglio la potenza suggestiva del poeta, ma non è necessaria per accrescere e determinare l'impressione complessiva. La prima lettura del Pensiero dominante, del Canto notturno d'un pastore afferra tutta l'anima perchè la riempie d'un solo, potentissimo sentimento; il Cinque Maggio, l'Ermengarda, la Pentecoste, il coro Dagli atrii muscosi richiedono una ripetuta meditazione.

Il Manzoni è un poeta studiato, che scrive *ex abundantia cordis*, ma frena colla sintesi, colla logica, colla sapienza costruttiva, il suo sentimento religioso, amoroso, patriottico. È un poeta studiato e, qualche volta, — per esempio negli Inni Sacri minori — torturato: non ha la divina fluida limpidezza del Leopardi che resta densa, feconda anche senza che c'entri un proposito deliberato, perchè è — per la natura stessa del poeta — più suggestiva che volutamente impregnata di significati. Il Manzoni è eccessivo nel condensar le riflessioni e le allusioni: talvolta manca di rilievo, specialmente nei Promessi Sposi. Le bellezze ci sono, ma talora sono riposte: e qualche volta la concentrazione dei sentimenti, la nascosta suggestività delle immagini, la misura nei richiami fra le singole parti, la discrezione nel rilevar le proprie intenzioni sono tali, che nell'insieme qualche cosa si perde, e il Manzoni, per non spendere una parola non necessaria, finisce per diminuir l'effetto complessivo.

Il paragone col Leopardi, s'intende, è fatto, non per stabilir somiglianze o confronti di valore tra i due poeti, ma per chiarir l'indole dell'arte manzoniana e per spiegare perchè, nonostante la sua grandezza, sia così raro o almeno così difficile far della poesia del Manzoni una sorella della nostra anima.

V.

Un'altra ragione per cui è raro che sentendo pronunciare il nome del Manzoni abbiamo una sensazione unica come al sentir quello del Leopardi, è che non solo i suoi singoli lavori sono complessi, ma anche il loro insieme non è veramente riducibile ad unità.

I motivi e i procedimenti della sua arte sono molteplici e non paiono semplificabili. Il Manzoni, che nei Promessi Sposi ha delle frasi mirabilmente concise e delle lungaggini fastidiose, e nel complesso non si può dire un prosatore laconico, e quando è breve è non meno spesso epigrammatico che sintetico, nelle liriche tende per lo più alla sintesi; il costruttore quadrato del Cinque Maggio e dei due cori dell'Adelchi, nemico di tutto ciò che non rientra nella rigida linea della sua concezione, è poi l'autore di alcune strofe degli Inni Sacri minori e del Marzo 1821, dove l'argomento ristagna, e degli splendidi ma lunghi episodi dei Promessi Sposi; il poeta corretto e di gusto prudente e impeccabile, che si manifesta nel romanzo, nei due cori dell'Adelchi e nella Pentecoste, è un po' diverso dal poeta impaziente del Cinque Maggio e dall'artista qualche volta felicemente o infelicemente barocco di quell'ode stessa e di qualche tratto degli Inni Sacri; l'artista che di solito nelle poesie rinnova con tanta abbondanza e con tanta opportunità certi vocaboli rari, è nella prosa un amante anche troppo pertinace della lingua viva.

Anche nei motivi c'è una complessità un po' scon-

certante: il Manzoni è ora un poeta religioso, ora un poeta storico,[1] ora un osservatore dell'umile realtà umana.

Questi motivi e questi procedimenti varî non sono unificabili. Ma è, se non facile, possibile, ridurli a due soli, quando però si trascurino quegli elementi caduchi i quali appartengono a tutti i poeti e intorbidano le opere inferiori del Manzoni.

La sua arte ha due motivi e due procedimenti; cambiando il motivo, cambia il procedimento. C'è un Manzoni grave e sintetico, e un Manzoni domestico e analitico.

Della sua poesia religiosa e della sua poesia storica possiamo fare una cosa sola, dicendo che egli canta i destini terreni ed eterni degli uomini, che una parte del suo mondo poetico è tragica ed avvivata da un'anima cristiana, la cui presenza è sempre certa ma non sempre evidente.[2] L'altra parte è umile, ma d'un'umiltà che se non di rado degenera nella minuzia e nel buonumore, ha però spesso relazioni strette con quel mondo tragico ed è anche, talora, quello stesso mondo nascosto sotto un sorriso. Una divisione netta fra questi due motivi sarebbe falsa: ma è certo che chi legge e medita tutto il Manzoni, gli vede spesso due fisonomie e lo ammira di più per la prima che per la seconda. Se in don Abbondio ci fosse soltanto il ridicolo della paura e dell'egoismo, e se il Manzoni

---

1 V. il coro Dagli atrii muscosi.

2 Nel coro Dagli atrii muscosi apparentemente la religione non ha parte: ma la larghezza del sentimento umano e pietoso col quale sono considerati vincitori, vinti e oppressi, Franchi, Longobardi e Italiani, ci avverte che abbiamo dinanzi l'alta coscienza cristiana del Manzoni.

avesse scritto soltanto le pagine schiettamente comiche o facete dei Promessi Sposi, il suo valore sarebbe immensamente inferiore.

La lirica appartiene tutta al primo motivo, ed è sintetica; il romanzo ai due motivi, ed è ora sintetico ora analitico. Sempre per la stessa ragione, le liriche e le parti gravi del romanzo non hanno l'umile famigliarità di linguaggio che si nota invece nel resto dei Promessi Sposi. Altre disparità di procedimenti sono dovute a cause occasionali e non si possono considerare in questo sguardo complessivo all'arte del Manzoni: per esempio gli ardimenti del gusto e le digressioni, che in certe opere si riscontrano e in certe altre mancano.

La lirica ci aiuta a vedere quale è il Manzoni più grande e quale è il nodo vitale dei Promessi Sposi. Nel romanzo la parte umile è dominata dalla più alta: l'impressione generale che ci resta nell'anima, è religiosa, e in essa — quando non si discenda all'analisi — la paura di don Abbondio, l'ingenuità contadinesca di Renzo, la cavillosa astuzia d'Azzeccagarbugli, tutto il mondo comico — nonostante il suo notevolissimo valore — non ha più una gran parte. I Promessi Sposi sono la storia d'un tempo travagliato e nefando, dove le iniquità e i castighi, le virtù oppresse e le gioie si equilibrano per la misteriosa ma certa presenza d'una giustizia suprema: sono un'epopea storico-cristiana; e la forma che spesso assumono d'una commedia effimera, non è che un'apparenza la quale serve a dare un colorito più umile e più umano ad uno spettacolo concepito da una mente tragica. Ci sono nella vita momenti nei quali dimentichiamo la serietà della parte che rappresen-

tiamo; ma nel complesso della nostra esistenza la gravità dello spirito finisce per dominare. Così è nei Promessi Sposi: e del resto non c'è altissimo capolavoro che non debba la sua immortalità ad una serietà sostanziale, che non sia insieme una visione personale e seria delle vicende terrene.

Perciò nel complesso l'anima del romanzo è la stessa delle liriche manzoniane, e l'immortalità del Manzoni è essenzialmente in quest'unico motivo: la rappresentazione del mondo umano involto, governato e consolato nelle sue infinite miserie da quello sovrumano. Ho detto « consolato » e non anche « punito »: il Manzoni non concepiva un Dio che castiga e non perdona, ma un Dio che conforta gli sventurati — Renzo e Lucia —, i potenti caduti — Ermengarda e Napoleone —, i malvagi pentiti — l'Innominato —, e punisce l'empio ma nella stessa punizione gli offre il motivo della salvezza: ricordate don Rodrigo morente. Il Manzoni era indulgente nella sua religiosità come nel suo umorismo. Egli non conosceva le implacabili atrocità dantesche: il suo era un Dio pietoso, quello che poteva sentire un poeta come il Manzoni, non meno intimamente compreso della debolezza umana che del dovere di fare il bene. In questa religiosità pietosa, in quest'equilibrio del divino e dell'umano è il carattere fondamentale dell'anima manzoniana.

Criteri direttivi di questo commento.

Le mie note vorrebbero sopratutto essere un'interpretazione mia delle liriche del Manzoni — escluse le

poesie troppo poco significative. Benchè i commenti manzoniani siano già molti, tuttavia era ancor possibile farne un altro attingendo da quelli antecedenti solo quel tanto che è assodato per sempre *o che rimarrà* sempre *controverso. L'interpretazione d'un capolavoro è inesauribile, come la realtà che subisce trasformazioni infinite nelle infinite menti degli uomini. Io ho visto del* Cinque Maggio *non so quanti commenti: son quasi tutti dimenticati. Questa sarà anche la sorte del mio: non importa; i commenti si possono rileggere con curiosità dai critici come testimonianze dei palpiti sempre diversi che l'opera suscitò negli ammiratori. Studiare i commenti d'un capolavoro è studiar delle anime: ciascuna si atteggia diversamente di fronte a quello, e svela — se il commento non è esso stesso un capolavoro — insieme colla natura dell'opera esaminata, anche, e più ancora, se stessa e le tendenze intellettuali e sentimentali del tempo. Un esempio: il* Cinque Maggio *fu da alcuni apprezzato di più come poesia storica, da altri come poesia religiosa; io credo che la prima sia molto importante, ma la seconda sovrasti: le ragioni di queste interpretazioni diverse sono, oltre che nella lirica stessa, nel temperamento dei critici e, per quel che si riferisce a me, in un amore non sentimentale ma estetico della fede — quando essa mi appaia così sovranamente espressa come nel Manzoni.*

Per la stessa causa difficilmente, anzi, forse non eliminabile, alcune mie interpretazioni possono sembrar più romantiche e vaghe che l'opera annotata: ma qui la ragione principale di quest'appunto — che non riterrei giusto — è nel carattere stesso del romanticismo manzoniano, il quale si accompagna con una concen-

trazione classica, è nelle parole stesse del Manzoni che, lette e non meditate, paiono soltanto precise e scultorie e sono invece anche suggestive.

Si troveranno in queste pagine alcune spiegazioni di passi controversi, in parte o in tutto nuove: si sa che il linguaggio d'un poeta non deve sempre esser così preciso da ammettere una sola interpretazione. Talora la sua bellezza consiste appunto nella possibilità di parecchie spiegazioni; e in quei casi il commentatore si limita, solo per brevità, a quella che gli sembra predomini e scaturisca più viva dalle parole del poeta.

Si noterà pure che alcuni dei passi censurati possono esser difesi obiettando che il vocabolo usato dal Manzoni è esatto e risponde al significato che ne danno i vocabolari. Non avrei nemmeno accennato a questo appunto fondato sopra una base così evidentemente falsa, se non avessi osservato che spesso i commentatori cadono nel pericolo, comune a tutti i commenti d'un poeta letterato, di giustificar colla precisione del vocabolo e coll'appoggio dell'uso classico, un'espressione che non dà un'immagine evidente, efficace. È insomma l'errore di dare un valore estetico ad un'osservazione linguistica o stilistica: non dico che non abbia la sua curiosità la dimostrazione dell'esattezza d'una parola, o il confronto fra l'uso che d'un vocabolo o d'una frase ha fatto un poeta e quello che ne ha fatto un altro; ma quando si converte la dimostrazione o il confronto in un giudizio di valore, allora si scambiano due cose molto diverse.

Io ho voluto fare un commento, storico dove questo era indispensabile, ma essenzialmente estetico, e non stilistico e linguistico, per evitar lungaggini facili e noiose: a questo suppliscono i vocabolari o la parola

del professore, il quale potrà anche dilucidare qualche nota estetica concisa o discuterla e contrapporgliene altre. Agli accorgimenti stilistici ho fatto solo qualche cenno, nelle liriche minori, perchè là abbondano, e costituiscono anzi una caratteristica di quelle poesie e possono farne dare un giudizio migliore che non meritino.

Ho distribuito le liriche in modo che si veda bene l'affinità d'ispirazione che ne collega la maggior parte: alla lettura degli Inni Sacri *bisogna far seguire quella del* Cinque Maggio *e dell'*Ermengarda *che movono anch'essi da un sentimento religioso.*

IN MORTE
DI
CARLO IMBONATI.

VERSI
A GIULIA BECCARIA
SUA MADRE.

(1805)

Ch'ambo i vestigi tuoi cerchiam piangendo.
CASA.

Se mai più che d'Euterpe il furor santo,
E d'Erato il sospiro, o dolce madre,
L'amaro ghigno di Talìa mi piacque,
Non è consiglio di maligno petto.
Nè del mio secol sozzo io già vorrei 5
Rimescolar la fetida belletta,
Se un raggio in terra di virtù vedessi,
Cui sacrar la mia rima. A te sovente
Così diss'io: ma poi che sospirando,

V. 1-16: Finora preferii la poesia satirica: ma ora che finalmente mi si presenta l'occasione di cantare un uomo virtuoso, non la voglio tralasciare.

V. 1: Euterpe: la lirica.

V. 2: Erato: la poesia amorosa.

V. 3: Talia: la satira. Il Manzoni aveva già scritto tre sermoni.

V. 4-8: Questo non è dovuto a malignità, ma al fatto che nel mio sozzo tempo non splende un raggio di virtù, a cui io possa consacrar la mia poesia.

Come si fa di cosa amata e tolta, 10
Narrar t'udia di che virtù fu tempio
Il casto petto di colui che piangi;
Sarà, dicea, che di tal merto pera
Ogni memoria? E da cotanto esempio
Nullo conforto il giusto tragga, e nulla 15
Vergogna il tristo? Era la notte; e questo
Pensiero i sensi m'avea presi; quando,
Le ciglia aprendo, mi parea vederlo
Dentro limpida luce a me venire,
A tacit'orma. Qual mentita in tela, 20

V. 10. Nell'andamento prosastico dei primi versi, appena dissimulato dalla costruzione un po' rigida e da ovvie metonimie, è notevole il sentimento spontaneo di questo endecasillabo.

V. 12. Era morto a Parigi il 15 marzo 1805 Carlo Imbonati, amico di Giulia, madre del Manzoni. Su quest'amicizia s'era sparlato, malignamente, ma non senza ragione. Il Manzoni ebbe un tale culto per l' Imbonati e per la madre, che allora non potè sospettare che in quelle ciarle vi fosse qualche cosa di vero. Scrisse, anzi, questo carme per celebrare il *virtuosissimo* uomo e consolare la madre dolente.

V. 16-100: Una notte m'apparve Carlo Imbonati, da poco morto. Io gli parlai del dolore mio e di mia madre, ed egli mi parlò del suo. — Questa parte, che è ancora tutta introduzione, è troppo lunga e diluita.

V. 16-20. La fisonomia di questo carme è incerta fra il classicismo e il preromanticismo. C'è una castigatezza parineggiante d'espressione ed una certa abbondanza di reminiscenze classiche, ma l'impostazione del carme ha la forma fantastica della visione. Siamo ancora vicini al Monti; ma l' intonazione parinianamente morale annuncia già il vero Manzoni. E in ciò, più che nel valore artistico, è l' importanza di questi versi.

V. 20: A tacit'orma: con passo tacito. Il particolare è essenziale per descrivere un'apparizione, ma è espresso con sforzo.

V. 20-22. Spiega così questi versi molto contorti e di sgradevole suono: *La sua faccia era quale tu devotamente la contempli dipinta (finta) in una tela, per illudere con gli occhi la tua anima*

Per far con gli occhi a l'egra mente inganno,
Quasi a culto, la miri, era la faccia.
Come d'infermo, cui feroce e lungo
Malor discarna, se dal sonno è vinto,
Che sotto i solchi del dolor, nel volto 25
Mostra la calma, era l'aspetto. Aperta
La fronte, e quale anco gl'ignoti affida:
Ma ricetto parea d'alti pensieri.
Sereno il ciglio e mite, ed al sorriso
Non difficile il labbro. A me dappresso 30
Poi ch'e' fu fatto, placido del letto
Su la sponda si pose. Io d'abbracciarlo,
Di favellare ardea; ma irrigidita

---

addolorata. Il Manzoni non aveva mai visto l' Imbonati se non in immagine.

V. 23-26. Pesante è pure questo periodo ; ma l'osservazione mostra già nel Manzoni ventenne un descrittore penetrante, un nemico dell' impreciso e del vaporoso : l' infermo che, *vinto dal sonno, sotto i solchi del dolor mostra la calma*, è veduto direttamente dal poeta già libero da ogni influenza ; ed è felice l' idea di fingere che l' Imbonati appaia con sul volto i segni del male che lo ha ucciso, e sotto quei segni la calma della morte — un lungo *sonno*. — La visione è un luogo comune della letteratura contemporanea ; ma il Manzoni principiante lo rinnova subito con un' immediatezza di particolari che lo eleva al di sopra del Monti cinquantenne e dell'Alfieri, del cui infelicissimo dialogo *La virtù sconosciuta* ci sono qui varie e larghe reminiscenze (V. per questo il cfr. di Michele Scherillo : *I Promessi Sposi preceduti da uno studio su gli anni di noviziato poetico del Manzoni*, Milano, 1905, XL-XLII). La visione è spogliata delle solite frange fantastiche, e diventa la realtà stessa, fatta più pensosa perchè presentata come un fatto irreale.

V. 26-30. La visione continua con nettezza, ma senza forza di poesia. *Fronte quale anco gl'ignoti affida* : *che ispira fiducia anche a chi non lo conosce. Ma ricetto :* non vedo la ragione di quel *ma*.

Da timor da stupor da reverenza
Stette la lingua; e mi tremò la palma, 35
Che a l'amplesso correva. Ei dolcemente
Incominciò: Quella virtù, che crea
Di due boni l'amor, che sian tra loro
Conosciuti di cor, se non di volto,
A vederti mi tragge. E sai se, quando 40
Il mio cor ne le membra ancor battea,
Di te fu pieno; e quanta parte avesti
De gli estremi suoi moti. Or poi che dato
Non m'è, com'io bramava, a passo a passo
Per man guidarti su la via scoscesa, 45
Che anelando ho fornita, e tu cominci,
Volli almeno una volta confortarti
Di mia presenza. Io, con sommessa voce,
Com'uom, che parla al suo maggiore, e pensa
Ciò che dir debba, e pur dubbiando dice, 50
Risposi: Allor ch'io l'amorose e vere
Note leggea, che a me dettasti prime,
E novissime furo; e la dolcezza

V. 35-36: La *palma* che *corre* all'*amplesso* è un'espressione molto impacciata.

V. 37-40: Mi trae a vederti la simpatia che nasce spontaneamente fra due buoni che si conoscano di cuore, se non di volto. Boni: espressione immodesta che urta un po', specialmente come introduzione del discorso di un'anima.

V. 41: Il *cuore* che *batte* nelle *membra* è un'altra espressione impacciata.

V. 43: De' suoi ultimi palpiti.

V. 51-55: Chi m'avrebbe detto che mi saresti stato rapito così presto quando leggevo le amorose e sincere parole che furono le prime e le ultime (novissime) che mi scrivesti? Questa lettera che faceva presentire al Manzoni la dolcezza di star coll' Imbonati, è sconosciuta, come quella di risposta a cui si allude nei vv. 55-56.

De l'esser teco presentia, chi detto
M'avria che tolto m'eri! E quando in caldo 55
Scritto gli affetti del mio cor t'apersi,
Che non saria da gli occhi tuoi veduto,
Chiusi per sempre! Or quanto, e come acerbo
Di te nutrissi desiderio, il pensa.
E come il pellegrin, che d'amor preso 60
Di non vista città, ver quella move;
E quando spera che la meta il paghi
Del cammin duro e lungo, e fiso osserva
Se le torri bramate apparir veggia;
E mira più da presso i fondamenti 65
Per crollo di tremuoto in su rivolti,
E le porte abbattute, e fori e case
Tutto in ruina inospital converso;
E i meschini rimasti interrogando,
Con pianto ascolta raccontar de i pregi 70

V. 60-72. Riappare un debole raggio di poesia, dopo una lunga parentesi. L' immagine ha qualche particolare evidente (E le porte abbattute, e fòri e case Tutto in ruina inospital converso), ma non è necessaria, non è una di quelle che si devono accettar subito, senza il minimo sforzo; più che illuminare, adorna, e quindi è un po' barocca. Il Manzoni ha conosciuto bene le virtù dell' Imbonati solo quando questi è morto; gli è mancato il tempo di apprezzarle personalmente: gli è accaduto come ad un pellegrino che arriva dinanzi alla città desiderata quando il terremoto l' ha già distrutta. Il caso è molto simile, ma l' immagine è troppo diversa per vastità: la sproporzione dà un po' il senso della gonfiezza. Inoltre una città distrutta è uno spettacolo, e lo diventa anche più perchè il Manzoni ci si ferma parecchio sopra; un uomo morto, le sue virtù spente, non sono uno spettacolo. — Tuttavia, meglio questo passo che almeno arresta il lettore e lo fa discutere, che i molti altri versi di questo carme che lasciano torpida la fantasia e passano sotto gli occhi, indifferenti.

E disegnar de i siti; a questo modo
Io sentia le tue lodi; e qual tu fosti
Di retto acuto senno, d' incolpato
Costume, e d'alte voglie, ugual, sincero,
Non vantator di probità, ma probo: 75
Com'oggi al mondo al par di te nessuno
Gusti il sapor del beneficio, e senta
Dolor de l'altrui danno. Egli ascoltava
Con volto nè superbo nè modesto.
Io rincorato proseguia: Se cura, 80
Se pensier di quaggiù vince l'avello,
Certo so ben che il duol t'aggiunge e il pianto
Di lei che amasti ed ami ancor, che tutto,
Te perdendo, ha perduto. E se possanza
Di pietoso desio t'avrà condotto 85
Fra i tuoi cari un istante, avrai veduto
Grondar la stilla del dolor sul primo
Bacio materno. Io favellava ancora,
Quand'ei l' umido ciglio, e le man giunte

V. 71: Disegnar de i siti: voleva dire: *disegnare, indicare i siti dove sorgevano gli edifizi.*

V. 73: Incolpato: *incolpabile.*

V. 74: Ugual: *sempre uguale a te stesso.*

V. 75. Verso incisivo. Ci fa pensare anche alla morale severa, sostanziale, del Manzoni, aliena dal tono predicatorio.

V. 79. Che è l'espressione che piace di più, perchè è la più naturale: molto meglio questo verso, dunque, che le prime parole dell' Imbonati, dato che questi nel carme è rappresentato come un modello di virtù.

V. 80-81: Se chi è morto può ancora preoccuparsi di cose del mondo.

V. 82: T'aggiunge: *giunge a te.*

V. 87-88: Avrai veduto che mia madre, baciandomi per la prima volta dopo la tua morte, piangeva: ma il fatto è rappresentato più sinteticamente e più immaginosamente.

Alzando in ver lo loco onde a me venne, 90
Mestamente sorrise, e: Se non fosse
Ch'io t'amo tanto, io pregherei che ratto
Quell'anima gentil fuor de le membra
Prendesse il vol, per chiuder l'ali in grembo
Di Quei, ch'eterna ciò che a Lui somiglia. 95
Che fin ch'io non la veggo, e ch'io son certo
Di mai più non lasciarla, esser felice
Pienamente non posso. A questi accenti
Chinammo il volto, e taciti ristemmo:
Ma per gli occhi d'entrambi il cor parlava. 100
Poi che il pianto e i singulti a le parole
Dieder la via, ripresi: A le sue piaghe
Sarà dittamo e latte il raccontarle
Che del tuo dolce aspetto io fui beato,

V. 90. È uno dei molti versi di questo carme che dànno cattivo suono.

V. 91-98. Sentimento espresso fiaccamente. *Quei, ch'eterna* ecc.: *dà vita eterna a chi gli assomiglia in virtù.* La conversione del Manzoni è del 1810; ma queste parole sono una delle prove che già prima egli non era ateo. È vero che son messe in bocca dell'Imbonati; ma si accordano troppo bene con l'elevata morale di tutto il carme – quella che diventerà poi la morale cattolica del Manzoni, – per non essere un indizio d'animo non irreligioso. Del resto fu notato giustamente che prima della conversione il Manzoni non era materialista e ateo, ma ideologo e anticattolico (Pietro Paolo Trompeo, *Il « Pari » del Manzoni,* nella *Nuova Cultura,* luglio 1913, p. 491).

V. 100-114: All'Imbonati dolse morire, solo perchè abbandonava Giulia Manzoni e il figlio di lei, non perchè abbandonasse il mondo, pieno di malvagità. Perciò Alessandro se ne guardi.

V. 101-103: Quando il pianto e i singulti lasciarono libera la via alle parole.

V. 102-102: Al dolore di mia madre sarà conforto.

E ridirle i tuoi detti. Ora, per lei 105
Ten prego, dammi che d' un dubbio fero
Toglierla io possa. Allor che de la vita
Fosti al fin presso, o spasimo, o difetto
Di possanza vital feceti a gli occhi
Il dardo balenar che ti percosse? 110
O pur ti giunse impreveduto e mite?
Come da sonno, rispondea, si solve
Uom, che nè brama nè timor governa,
Dolcemente così dal mortal carco

V. 108-110: Uno spasimo o il venir meno della potenza vitale ti fece balenare agli occhi (ti fece vedere) il dardo della morte, ti fu segno che la morte si avvicinava? Cioè: *la morte fu per te un dolore o un venir meno?* Il v. 110 ha una certa forza.

V. 112-117. È, per soavità d'immagini e di suoni e — ad un tempo — per forza morale, uno dei passi veramente belli del carme. Nulla è più efficace, per la pittura del virtuoso Imbonati, che questa morte serena; e nulla rende meglio il suo puro e intenso affetto per Giulia Manzoni, che il suo primo pensiero dopo la morte: cercarla. Bastano le poche parole: « Più non la vidi, » per far immaginare il suo dolore e per far pensare che la morte gli diede questa sola pena. Pochi versi da vero poeta, che rappresentano una coscienza integra, serena anche nell'ultima ora, e ritraggono, senza sdilinquimenti sentimentali, un affetto immortale.

Notevole per conoscere il candore del Manzoni ventenne, che egli potesse cantare con spontanea purezza l'affetto dell'Imbonati per la madre, così tenace da essere, dopo la morte, il suo primo ed unico rimpianto. Nutrire un affetto così puro e saperlo esprimere, è da spirito elevato e da poeta grande; vederlo in altri, senza sospetti, nonostante le circostanze che potrebbero suscitarne, e rappresentarlo colla stessa efficacia con cui si rappresenterebbe un sentimento proprio, è caratteristico dell'anima verginale del Manzoni ed è, nella storia spirituale di questo grande, uno dei fatti che inducono maggior reverenza pensosa. Qui c'è già la stessa anima di chi poi ritrasse con un così puro ardore gli affetti di Ermengarda e di Lucia.

Mi sentii sviluppato; e volto indietro, 115
Per cercar lei, che al fianco mio si stava,
Più non la vidi. E s'anco avessi innanzi
Saputo il mio morir, per lei soltanto
Avrei pianto, e per te: se ciò non era,
Che dolermi dovea? Forse il partirmi 120
Da questa terra, ov'è il ben far portento,
E somma lode il non aver peccato?
Dove il pensier da la parola è sempre
Altro, e virtù per ogni labbro ad alta
Voce lodata, ma nei cor derisa; 125
Dov'è spento il pudor; dove sagace
Usura è fatto il beneficio, e brutta
Lussuria amor; dove sol reo si stima
Chi non compie il delitto; ove il delitto

V. 117-119. Questi versi tolgono un po' d'efficacia ai precedenti, perchè li ampliano e perchè assegnano al dolore dell'Imbonati ancora un'altra causa, a cui, per motivi umani ed estetici, non possiamo credere. L'Imbonati, che non aveva mai visto il Manzoni, non poteva volergli così bene da dolersi della morte specialmente perchè lo divideva da lui; nè ci sono nel carme ragioni per rendere accettabile alla fantasia questo passo. *E per te* (v. 119), breve com'è, e dopo tante parole dedicate a Giulia, mi fa — artisticamente — l'effetto d'una di quelle aggiunte che si fanno per convenienza, quando ci s'accorge d'aver dimenticato in una frase gentile una persona presente.

V. 121-122. Ov'è ecc.: è una delle parecchie espressioni energicamente morali che formano la fisonomia caratteristica del carme.

V. 126-127. Dove sagace ecc.: vedi l'osservazione antecedente e nota la forza dell'aggettivo. *Il beneficio è messo accortamente a frutto.*

V. 128-129. D'Ancona (*Poesie di A. M. scelte ed annotate*, Firenze, 1909, p. 11): «Dove si stima (ma sembra un po' esagerato) colpevole soltanto chi, meditato e preparato il delitto, non lo compie, chi resta a mezzo facendo mostra di debole animo.»

Turpe non è, se fortunato; dove 130
Sempre in alto i ribaldi, e i buoni in fondo.
Dura è pel giusto solitario, il credi,
Dura, e pur troppo disegual, la guerra
Contra i perversi affratellati e molti.
Tu, cui non piacque su la via più trita 135
La folla urtar che dietro al piacer corre
E a l'onor vano e al lucro; e de le sale
Al gracchiar voto e del censito volgo
Al petulante cinguettìo, d'amici
Ceto preponi intemerati e pochi, 140
E la pacata compagnia di quelli
Che, spenti, al mondo anco son pregio e norma,
Segui tua strada; e dal viril proposto

V. 131. È troppo aspra l'omissione del verbo.

V. 132-134. Questi ed altri versi mostrano la salda coscienza morale del Manzoni già formata, quantunque non ancora del tutto originale: si sente l'austero sdegno del Parini che si vede solitario fra una turba di disonesti, e — se si vuole — anche dell'Alfieri e del Foscolo, poichè ogni volta che pensiamo a questi grandi, essi ci si presentano anzitutto come tre coscienze solitarie e sdegnose. Notiamo però che per il Foscolo si tratta d'un contemporaneo. Del grande amore del Manzoni ragazzo per il Parini testimonia lo Stoppani (*I primi anni di A. M.*, Milano, 1875, p. 115).

V. 135-142: V. n. ai vv. 207-208.

V. 135: Su la via più trita: *quella che più segue il volgo, quella più facile.*

V. 138: Censito volgo: il Foscolo dirà poi: « il patrizio volgo. »

V. 139-140: Preferisci una compagnia (ceto) di pochi e intemerati amici.

V. 141-142: La compagnia dei grandi trapassati. Pacata è espressiva contrapposizione del « gracchiar voto » e del « petulante cinguettìo. »

Non ti partir, se sai. Questa, risposi,
Qualsia favilla, che mia mente alluma, 145
Custodii, com' io valgo, e tenni viva
Finor. Nè ti dirò com' io, nodrito
In sozzo ovil di mercenario armento,
Gli aridi bronchi fastidendo, e il pasto
De l' insipida stoppia, il viso torsi 150
Da la fetente mangiatoja ; e franco
M'addussi al sorso de l'Ascrea fontana.

V. 144-165: Anche Alessandro conosce la malvagità del mondo e la sdegna.

V. 145: Favilla: non è soltanto favilla d' ingegno, ma anche luce morale.

V. 147-151. Allude al collegio Longone di Milano, tenuto dai Barnabiti, dove andò il Manzoni ragazzo, dopo essere stato in quello di Merate e in quello luganese di Sant'Antonio. Il 1847, in una lettera che desiderò fosse pubblicata, rifiutò questi versi « indeterminati e in sostanza insignificanti (giacchè l' ingiurie non significano altro che la passione), » e si disse già da lungo tempo pentito « d'avere, con sì avventate e arroganti parole, oltraggiati in monte i Religiosi » suoi istitutori, aggiungendo che il suo dispiacere sarebbe stato « vivissimo anche se si fosse trattato di uno solo » *(Epist.*, II, 155-156). Adduceva, dunque, ragioni morali e forse un po' anche religiose ; ma certamente il suo animo, in cui la dignità della morale, della religione e dell'arte erano una cosa sola, era urtato anche dalla volgarità giacobina dell' immagine : le parole di questi versi non sono poi troppo grossolane, ma il Manzoni maturo non ne scrisse mai più di simili. — *Mercenario armento* sono *gli istitutori ; aridi bronchi, l'aridità del loro insegnamento ; il pasto de l'insipida stoppia* è immagine troppo generica perchè se ne debba specificare il significato ; *la fetente mangiatoia* è *tutto il sistema d' istruzione.* Per il VENTURI i *bronchi* sono le regole, la *stoppia* le vuote ciance (*Liriche e sermoni, dichiarati e illustrati,* Firenze, 1880, p. 114).

V. 151: Franco: libero dai legami di quella pessima istruzione, da me solo.

V. 152: Mi dissetai al fonte delle Muse, mi diedi a coltivar a poesia.

Come talor, discepolo di tale,
Cui mi saria vergogna esser maestro,
Mi volsi ai prischi sommi; e ne fui preso 155
Di tanto amor, che mi parea vederli
Veracemente, e ragionar con loro.
Nè l'orecchio tuo santo io vo' del nome
Macchiar de' vili, che oziosi sempre,
Fuor che in mal far, contra il mio nome armaro 160
L'operosa calunnia. A le lor grida

V. 153: Come: sott. *Nè ti dirò.*

V. 153-154. Allude a non so che maestro del collegio, con efficace violenza.

V. 155-157. Espressione ingenua e immediata di vero affetto. Questi ed altri versi ci mostrano il giovinetto predestinato, seriamente intento a formarsi l'ingegno e la coscienza, e sono a questo proposito l'unico documento biografico notevole di quel periodo importantissimo della vita del Manzoni, che pur troppo la scarsità e l'aridità dell'epistolario lasciano quasi completamente all'oscuro. Pochissime altre volte ci accade di sentire il Manzoni parlar di sè con questa libera espansione.

V. 159-160: Oziosi sempre, Fuor che in mal far: ecco un'altra espressione che fa pensar che il Manzoni potesse anche diventare un poeta satirico forte di acutissime saette. Ma la sua conversione, come dirò altrove, lo allontanò da questa via.

V. 161: Operosa: è un aggettivo di classica intensità, uno di quelli che saranno poi frequenti nella poesia del Manzoni maturo. Dipinge l'arrabattarsi della calunnia. — Allude, forse, alle congetture che si fecero a proposito delle relazioni fra la madre e l'Imbonati; in questo caso sarebbe notevole la fiducia del Manzoni nelle virtù dei due accusati, tanto sicura da fargli accennare a quelle ciarle, senza esitazioni e sdegnosamente. Ma potrebbe anche darsi che qui il Manzoni, per non offender nemmeno con un accenno la madre, alludesse, come crede il PETROCCHI, all'accusa di essere accorso a Parigi, dopo la morte dell'Imbonati, per raccoglierne l'eredità (*La prima giovinezza di A. M.*, Firenze, 1898, p. 86). Mancano gli elementi per decidere il dubbio.

V. 161-165. C'è un po' dell'asprezza alferiana, non soltanto nel suono ma anche nello sdegno: nota specialmente il v. 163.

Silenzio opposi, e a l'odio lor disprezzo.
Qual merti l'ira mia fra lor non veggio;
Ond'io lieve men vado a mia salita,
Non li curando. Or dimmi, e non ti gravi, 165
Se di te vero udii che la divina
De le Muse armonia poco curasti.
Sorrise alquanto, e rispondea: Qualunque
Di chiaro esempio, o di veraci carte
Giovasse altrui, fu da me sempre avuto 170
In onor sommo. E venerando il nome
Fummi di lui, che ne le reggie primo
L'orma stampò de l'italo coturno:
E l'aureo manto lacerato ai grandi,

V. 164: Salgo verso i miei alti destini; osserva l'aggiunta significantissima di *lieve,* sicura, sprezzante. È un verso superbo; dopo, si sa, il Manzoni fu modestissimo: una volta sola non si contenne: quando sciolse all' urna di Napoleone un cantico « Che forse non morrà. »

V. 165-201: Il Manzoni domanda all'Imbonati se è vero che non gli piacquero i poeti. L'Imbonati risponde che gli piacquero i poeti integerrimi, non i disonesti.

V. 166-167. Perchè amico degli enciclopedisti milanesi, spiriti piuttosto pratici.

V. 169: Di: *con. Veraci carte*: *pagine piene di verità.*

V. 171-180. Queste predilezioni dell' Imbonati per l'Alfieri e per il Parini sono le stesse del poeta; e l' intonazione di tutto il carme lo dimostra.

V. 172-173: Che ecc.: *che per il primo fece entrar la tragedia italiana nelle reggie,* cioè tolse dalla vita dei sovrani argomento di tragedie. *Primo* non va inteso in senso assoluto: vuol dire: fu il primo tragico meritevole di questo nome che ecc.

V. 174-175: Mostrò le brutture nascoste sotto il fasto dei principi e rivendicò in loro confronto la virtù degli umili amanti della libertà. L'espressione è efficace, ma il pensiero non si può dire esattissimo perchè riguarda l'Alfieri più come poeta morale,

Mostrò lor piaghe, e vendicò gli umili; 175
E di quel, che sul plettro immacolato
Cantò per me: *Torna a fiorir la rosa.*
Cui, di maestro a me poi fatto amico,
Con reverente affetto ammirai sempre
Scola e palestra di virtù. Ma sdegno 180
Mi fero i mille, che tu vedi un tanto
Nome usurparsi, e portar seco in Pindo
L' immondizia del trivio, e l'arroganza,
E i vizj lor; che di perduta fama
Vedi, e di morto ingegno, un vergognoso 185
Far di lodi mercato e di strapazzi.
Stolti! Non ombra di possente amico,

---

egualitario, che come poeta politico: il che non è. Il Manzoni lo vede collo sguardo d' un uomo nato un po' dopo l'Alfieri, lo vede attraverso i principi dell'89.

V. 176-177. Il Parini scrisse per l' Imbonati, suo discepolo, uscito di malattia, *L'educazione*, che incomincia appunto col verso: « Torna a fiorir la rosa. »

V. 180: Insegnava e praticava la virtù.

V. 182: In Pindo: *nella poesia.*

V. 184-186: Che, uomini di pessima fama e di nessun ingegno, tu vedi fare un vergognoso mercato di lodi e di vituperi. Lo sdegno di questi versi si concentrerà nei settenari: « Vergin di servo encomio E di codardo oltraggio. »

V. 187-196. Contrappone ai poetastri senza coscienza il poeta integro, quello — insomma — che il Parini cantò e il Parini stesso, l'Alfieri e il Foscolo in vario modo impersonarono. Con il carme per l' Imbonati il Manzoni entra quarto con questi grandi nella letteratura civile. La figurazione di Omero, poeta dall'anima eroica, ritorna subito dopo nella chiusa dei *Sepolcri* con una potenza ed una vastità pensosa di immagini, ben più grande che quella di questi versi; ed anche con un significato differente. L'Omero del Manzoni è una coscienza salda, che conforta la cecità e la povertà con la purezza dell'anima e con la dolcezza della poesia: è, insomma, una figurazione pariniana, cioè non nuova.

Nè lodator comprati avea quel sommo
D'occhi cieco, e divin raggio di mente,
Che per la Grecia mendicò cantando. 190
Solo d'Ascra venian le fide amiche
Esulando con esso, e la mal certa
Con le destre vocali orma reggendo:
Cui poi, tolto a la terra, Argo ad Atene,
E Rodi a Smirna cittadin contende: 195
E patria ei non conosce altra che il cielo.

L'Omero dei *Sepolcri* è tutto foscoliano, è l'essenza stessa del cuore e del pensiero del Foscolo; è il poeta che non vede soggetto più alto di poesia che le grandi vicende della storia umana, e ne lascia col canto le tracce più solenni; è il poeta che piange l'eterna tristezza degli avvenimenti umani, il Foscolo stesso che medita angoscioso sulle rovine della patria. L'autore dei *Sepolcri* si ricordò del Manzoni, ma come un ingegno già formato, già personale, si può giovare dell'opera non ancora matura d' una mente che promette.

V. 187: Ombra: *protezione.*

V. 188-189: Quel sommo ecc.: la costruzione è un po' impacciata e l'antitesi non è spontanea.

V. 191. Sono le Muse *le fide amiche che vengono da Ascra* (villaggio alle falde dell'Elicona).

V. 192-193: Esulando con esso: perchè andavano raminghe con lui. *E la mal certa* ecc.: *reggendo il malcerto passo del poeta cieco con le destre abili nel suono.* Questi due versi trasformano bene in immagini visibili il conforto che dava ad Omero ramingo la poesia, come se questa fosse una compagnia d'amiche che dividesse con lui l'esilio e guidasse lui cieco nel cammino alleviandogli la fatica della via col suono della cetra.

V. 194-195. Sette città si contendevano i natali di Omero.

V. 196. Il Bertoldi (*Poesie liriche di A. M. con note storiche e dichiarative,* Firenze, 1912, p. 17, n. 194), sulle tracce del Venturi, richiama l'epigramma di Antipatro, tradotto dal Sannazzaro, sulla disputata patria di Omero, e quello che da Antipatro derivò il Cesarotti. Il Manzoni è molto più solenne; questo è, per la commossa gravità, un endecasillabo prefoscoliano. Alcuni versi del

Ma voi, gran tempo ai mal lordati fogli
Sopravissuti, oscura e disonesta
Canizie attende. E tacque; e scosse il capo,
E sporto il labbro, amaramente il torse, 200
Com'uom cui cosa appare ond'egli ha schifo.
Gioja il suo dir mi porse, e non ignota
Bile destommi; e replicai: Deh! vogli
La via segnarmi, onde toccar la cima
Io possa, o far, che s'io cadrò su l'erta, 205
Dicasi almen: su l'orma propria ei giace.
Sentir, riprese, e meditar: di poco

Carme all' Imbonati preludono veramente ai più elegiaci e ai più didascalici endecasillabi dei *Sepolcri*. Particolarmente questo passo ci fa pensare a quella quasi sacra concezione della missione della poesia, che dà un suono nello stesso tempo così grave e così passionato ai versi del Foscolo.

V. 197-198. Si rivolge ai cattivi poeti, che sopravvivono a lungo ai loro pessimi versi.

V. 202-215: Il Manzoni allora gli domanda quale via debba seguire per riuscir degno di quei grandi; e l'Imbonati glie l'addita.

V. 202-203: E non ignota ecc.: parole che mostrano che il Manzoni ha dato all' Imbonati le stesse tendenze del proprio animo.

V. 206: Giace sulla via che s'è aperta lui stesso; non ha imitato nessuno. Nota sempre la dignitosa superbia del giovanissimo poeta.

V. 207-215. Sono i versi più famosi del carme, e i più significativi, perchè esprimono la retta coscienza del Manzoni e sono come la norma della sua carriera futura. Tutta la sua poetica e tutta la sua arte si svilupparono dalle parole di questo carme, composto prima del romanticismo: *Sentire e meditare, conservar la mano pura e la mente, il santo Vero mai non tradir.* E questo spiega perchè egli abbia un posto a parte nel romanticismo italiano, o piuttosto non rientri veramente che per poco in questa scuola: egli era già, in potenza, quello che fu, prima che il romanticismo potesse esercitar la sua influenza su di lui. Il carme per l' Imbonati è, tanto per il rispetto artistico quanto per

Esser contento: da la meta mai
Non torcer gli occhi: conservar la mano
Pura e la mente: de le umane cose 210
Tanto sperimentar, quanto ti basti
Per non curarle: non ti far mai servo:
Non far tregua coi vili: il santo Vero
Mai non tradir: nè proferir mai verbo,
Che plauda al vizio, o la virtù derida. 215
O maestro, o, gridai, scorta amorosa,
Non mi lasciar; del tuo consiglio il raggio
Non mi sia spento; a governar rimani

---

il rispetto morale, il presentimento della grandezza futura. Chi bada a questi versi, si accorge che la conversione romantica del Manzoni e quella religiosa — contemporanea — non sono completi rivolgimenti dello spirito. Esse sono posteriori di un lustro al carme, dove la sua coscienza artistica e la sua coscienza morale sono già, in fondo, quello che furono poi. L'accettazione dei dogmi cattolici e di alcune dottrine romantiche non fa che rinsaldare una coscienza già abbastanza chiaramente formata.

V. 207-208: Di poco Esser contento: queste parole e le altre: *De le umane cose Tanto sperimentar, quanto ti basti Per non curarle,* mostrano che il Manzoni giovane aveva già una tendenza alla vita modesta e tranquilla e un disprezzo per il fasto mondano, che le meditazioni religiose resero più forti e più fondati, ma non crearono.

V. 209-210: Conservar ecc.: *essere onesto, non soltanto nelle azioni, ma anche nelle intenzioni e nei pensieri.*

V. 212: Non ti far mai servo: il Manzoni fu poi sempre un uomo riguardoso, ma dignitoso; e parecchie lettere lo testimoniano.

V. 216-242: I precetti dell'amato scomparso gli fanno desiderare che egli rimanga con lui; ma solo il cielo potrà ricongiungere loro e Giulia. La visione dilegua.

V. 216: O, gridai, scorta amorosa: costruzione aspra, come tutto questo periodo, ben inferiore al precedente.

Me, cui natura e gioventù fa cieco
L' ingegno, e serva la ragion del core. 220
Così parlava e lagrimava: al mio
Pianto ei compianse, e: Non è questa, disse,
Quella città, dove sarem compagni
Eternamente. Ora colei, cui figlio
Se' per natura, e per eletta amico, 225
Ama ed ascolta, e di filial dolcezza
L' intensa amaritudine le molci.
Dille ch'io so, ch'ella sol cerca il piede
Metter su l'orme mie; dille che i fiori,
Che sul mio cener spande, io gli raccolgo, 230
E gli rendo immortali; e tal ne tesso
Serto, che sol non temerà nè bruma,

V. 222: Ebbe compassione del mio pianto.

V. 224-225: Eletta : elezione. — La testimonianza di questa verità è nell'epistolario, dove il Manzoni ha per la madre espressioni d'affetto singolarissimo. Il 15 agosto 1805 scriveva da Parigi al Monti (*Carteggio* I, 24-25) : « Io non vivo che per la mia Giulia, e per adorare ed imitare con lei quell'uomo che solevi dirmi essere la *virtù stessa* » : si noti il modo come è nominata la madre.

V. 226: Di: con la.

V. 229-234. Nonostante qualche pesantezza e qualche indeterminatezza, l'espressione ha un' intensità da far pensare che il Manzoni sentisse per conto proprio quello che metteva in bocca dell' Imbonati.

V. 229-231: *I fiori che ella sparge sulla mia tomba, glie li ricambio con preghiere che l'aiuteranno a conquistar la vita eterna.* Questo il senso: approssimativo, perchè, come osservai, l'espressione è indeterminata.

V. 231-233. E tal . . . riporrolle: qui il difetto è anche maggiore, perchè l'immagine ha soverchiato il pensiero e l' una non concorda affatto con l'altro.

Ch' io stesso in fronte riporrolle, ancora
De le sue belle lagrime irrorato.
Dolce tristezza, amor, d'affetti mille 235
Turba m'assalse ; e da seder levato,
Ambo le braccia con voler tendea
A la cara cervice. A quella scossa,
Quasi al partir di sonno io mi rimasi ;
E con l'acume del veder tentando, 240
E con la man, solo mi vidi ; e calda
Mi ritrovai la lagrima sul ciglio.

V. 233-234. Il sentimento religioso si fonde con la tenerezza amorosa che palpita ancora oltre la morte. Qui anche il pensiero è chiaro, e ben compenetrato coll' immagine ; per chi vuol della prosa, eccolo : *le sue lagrime accresceranno i suoi meriti e le faranno con questi, intorno alla fronte, un serto di beatitudine.*

V. 240-241 : *Esplorando lo spazio con l'occhio e con la mano.*

Giudizio complessivo. In confronto coi capolavori poetici del Manzoni, questo carme è poco sintetico : infatti non suggerisce un lungo commento. E non è ancora del tutto personale : il vocabolario, la sintassi, la tecnica del verso, la costruzione del componimento richiamano alcuni pochi poeti da Dante al Monti. Ma quest' ultimo è già offuscato dal Parini e un po' anche dall'Alfieri, così nella forma come nell'anima del carme : indizi evidenti che il poeta entra con questi endecasillabi nel periodo dell'ascesa. Il suo ideale morale è ancora più pariniano che manzoniano, più civile che cattolico — quantunque fra le due cose non ci sia troppa disformità. Fu osservato che egli probabilmente rifiutò questo carme, non solo per ragioni artistiche, ma anche perchè in età matura, da buon cattolico, non dovette più approvar le relazioni fra la madre e l' Imbonati. Qui quelle relazioni sono, non solo approvate, ma anche santificate. A vent'anni la sua coscienza aveva una morale alta, ma più libera che quella posteriore al 1810, una morale energica, sdegnosa della predicazione volgare, dei compromessi, della bontà passiva. Era la morale del Parini, ma sinceramente sentita dal giovane Manzoni : lo provano alcuni versi scultorii, i quali

potevano anzi far pronosticare un aspro satirico piuttosto che il poeta cattolico che vide il male e lo condannò senza acerbità, pensosamente, scorgendo nel male stesso la punizione.

Ma quei versi crudi spiccano sopra un fondo molto differente, più sereno, più manzoniano: domina nel carme un tono pacato d'elegia che s'accompagna quasi sempre con una semplicità disadorna. In questa mitezza e in questa semplicità sono i presentimenti della grande arte manzoniana, poetica e prosastica. L' *Urania*, invece, posteriore, segna un passo indietro, un ritorno al Monti e al classicismo, e si riattacca molto debolmente agli scritti immortali del nostro autore.

Nell'operosità complessiva del Manzoni i versi per l' Imbonati sono il primo documento importantissimo della sua arte e della sua morale e — senza che egli proprio lo volesse — costituiscono quasi la prefazione, il programma dei suoi lavori. Chiudono il periodo della sua poesia moraleggiante, e sono gli unici significativi della serie; nello stesso tempo, aggiungendo al raziocinio la rappresentazione, preludono alla sua grande arte, fatta non più di riflessioni morali, ma di immagini vivificate da queste. Segnano il passaggio ad un'arte che guarda il mondo più dall'alto, con occhio più vivo e più sereno, poichè chi rappresenta la vita senz' ira e ne vede e ne comprende il male ed il bene, è senza dubbio un poeta dall'anima più elevata e più vasta di chi si limita allo sdegno. Come il Manzoni del *Cinque maggio* e dei *Promessi Sposi* è incomparabilmente più alto che il Manzoni dei sermoni. Fra i due periodi sta il *Carme per l' Imbonati*.

INNI SACRI

IL NATALE.

(13 luglio - 29 settembre 1813).

Qual masso che dal vertice
Di lunga erta montana,
Abbandonato all'impeto
Di rumorosa frana,

V. 1-21: L'uomo, caduto nel peccato, aveva perduto la speranza della luce e giaceva smemorato e inerte, come il masso rovinato nell'abisso dal vertice radioso.

Il Manzoni, indugiatosi troppo amorosamente su questa similitudine, non s'accorse che alcuni particolari erano — presi a sè — efficacemente descrittivi, ma — considerati in relazione coll'oggetto che l'immagine doveva illuminare — inutili e ingombranti. Siamo ancora un po' lontani dalle similitudini della grande poesia manzoniana, dove ogni parola è necessaria e ogni particolare è un raggio di luce. È inutile difendere questo passo dicendo che nell'arte ha la sua ragione d'essere anche quello che non è indispensabile: qui ciò che importa è che il Manzoni, insistendo sull'immagine, la rende troppo materiale, porta la fantasia del lettore un po' lontana dal fatto che egli vuol rischiarare, offusca un po' quel che di geniale ha il paragone nella sua essenza, fa qualche volta dimenticare la rispondenza meravigliosa fra il terribile ruinar del masso e il pauroso precipitar dell'anima

Per lo scheggiato calle 5
Precipitando a valle,
Batte sul fondo e sta;
Là dove cadde, immobile
Giace in sua lenta mole;

---

nel buio, fra la bruta irremovibilità del macigno e la morta pesantezza del peccato.

La prima strofe precipita veramente coll' impeto disuguale d'una frana, oscilla pesante dopo il colpo finale, e s'arresta sordamente, irremovibile, come il masso alla fine della sua corsa; i primi due versi della seconda strofe, e specialmente il secondo, rendono la gravità incrollabile, ma — a guardarci bene — sono anche più ridondanti che i settenari precedenti, poichè l' *immobile,* dopo *Batte sul fondo e sta* e prima di *Giace in sua lenta (inerte, pesante)* mole, è peggio che superfluo. Il resto della strofe risponde molto bene all' idea della redenzione dal primo fallo, che il poeta deve svolgere nell' inno: *Fia che riveda il sole Della sua cima antica* è, non solo pittoresco, ma anche limpidamente suggestivo: l' uomo, precipitato nell' abisso del peccato, non spera più di sollevarsi alla luce dell'antica purezza. Ma, subito dopo, *Se una virtude amica In alto nol trarrà* non si può giustificare senza sforzo, quando si pensi, non solo alla redenzione, ma anche al masso in sè e per sè. Il D'ANCONA (40-$_{18}$) difese sottilmente questo passo: « Si obiettò, » « chi, salvo Sisifo, riporterebbe sulla cima un masso che ne fosse precipitato? — Nessuno, si capisce: dunque, dov'è caduto resterà sempre. » Ma è facile rispondere che, se nessuno lo riporterebbe sulla cima, i vv. 13-14 sono inutili. Meglio, ma pur sempre sottile, più oltre: « Fu anche detto che il poeta protrasse il paragone fino all' impossibil caso della *virtude amica* per meglio riaccostarlo alla cosa paragonata: cioè la condizione del masso a quella dell'uomo caduto dopo il peccato. Se ciò fosse, e non ci sarebbe nulla di strano nè di biasimevole, il poeta avrebbe così voluto magnificare la bontà divina, che fece per l'uomo una cosa che pareva moralmente impossibile, come è fisicamente impossibile il ritorno del grave e lento masso alla cima donde precipitò: » ma il Manzoni questo miracolo grossolano l'avrebbe creduto impossibile, mentre aveva piena fede nell'altro.

Nè, per mutar di secoli, 10
Fia che riveda il sole
Della sua cima antica,
Se una virtude amica
In alto nol trarrà:
Tal si giaceva il misero 15
Figliol del fallo primo,
Dal dì che un' ineffabile
Ira promessa all' imo
D'ogni malor gravollo,
Donde il superbo collo 20
Più non potea levar.
Qual mai tra i nati all'odio,

V. 15-16 : L'umanità, figlia del primo peccato.

V. 17-18 : Un' ineffabile ecc. : *l' ira, il castigo minacciato ; ineffabile* è spiegato variamente : l' incertezza dipende dal fatto che la parola è poco significativa ; probabilmente il Manzoni intendeva : *una minaccia oscura.*

V. 18-19 : All' imo ecc. : richiama bene la prima strofe, il precipitare e la pesantezza : nota anche il *giaceva* del v. 15 che fa balzar vivo nella fantasia, con la densità della migliore poesia manzoniana, l'uomo inerte sotto il fallo, smemorato, *lento,* peso bruto, come il masso che sta.

V. 20 : Superbo : aveva voluto essere come Dio. — Rileggendo tutto questo principio, si vede che è impetuoso, ma non ha la solennità grave che s'addiceva all'argomento ; cominciare con quella ruina reboante *Qual masso* ecc., non mi pare di ottimo gusto, benchè il paragone nell'essenza sia magnifico.

V. 22-56 : La luce è riacquistata : Dio è nato per ridonarla all'umanità.

V. 22 : Nati ecc. : *gli uomini che nascono in ira a Dio, in conseguenza del peccato originale.* Acuta, ma non del tutto aderente al contesto e non spontanea, l' interpretazione del BROGNOLIGO, *Le liriche di A. M. dichiarate ad uso delle scuole,* Napoli, 1911, p. 10, n. 16) : « i nati all'odio, chè immediata e tangibile, a dir così, conseguenza del peccato fu l'odio vicendevole, dal quale d'allora in poi essi furono dominati. »

Quale era mai persona
Che al Santo inaccessibile
Potesse dir: perdona? 25
Far novo patto eterno?
Al vincitore inferno
La preda sua strappar?
Ecco ci è nato un Pargolo,
Ci fu largito un Figlio: 30
Le avverse forze tremano
Al mover del suo ciglio:
All'uom la mano Ei porge,
Che si ravviva, e sorge
Oltre l'antico onor. 35
Dalle magioni eteree
Sgorga una fonte, e scende,

V. 26: Ristabilire in eterno l'amicizia fra Dio e l'uomo.

V. 27-28: Strappare i dannati a Satana, che aveva vinto seducendo l'uomo. La costruzione di questa strofe è retorica: la ripetizione, nel v. 23, è una zeppa; le tre interrogazioni sono un po' reboanti; anche nel suono c'è un po' di rimbombo, qui come altrove.

V. 20: Largito: era il dono necessario alla redenzione.

V. 31: Le forze sataniche.

V. 35: Si leva più alto di quel che fosse prima della caduta, in virtù della legge d'amore datagli da Cristo. — Il passaggio dalla strofe antecedente a questa è brusco e ad effetto, molto lontano dall'arte manzoniana; tutta la strofe poi non merita le lodi che ne fecero alcuni dei migliori commentatori.

V. 36-42: Dal cielo scende il conforto sulla desolazione dell'umanità. Strofe immaginosa, e poco più; *scende* è giustificabile ma non necessario; *Stillano mele i tronchi* è addirittura inutile. La freddezza di questi versi deriva da reminiscenze sacre non bene intonate col resto della poesia: caso non unico negli *Inni sacri.* Il BROGNOLIGO (12-$_{36}$): « Questa strofa è, si può dire, immaginoso svolgimento dell' idea contenuta nel *si ravviva* del v. 34. »

E nel borron de' triboli
Vivida si distende:
Stillano mele i tronchi; 40
Dove copriano i bronchi,
Ivi germoglia il fior.

O Figlio, o Tu cui genera
L'Eterno, eterno seco;
Qual ti può dir de' secoli: 45
Tu cominciasti meco?
Tu sei: del vasto empiro
Non ti comprende il giro:
La tua parola il fe'.

E Tu degnasti assumere 50
Questa creata argilla?
Qual merto suo, qual grazia
A tanto onor sortilla?
Se in suo consiglio ascoso

V. 43-44: *Tu che sei eternamente generato dall'eterno Padre, e sei eterno come lui.*

V. 47: *Tu sei*: brevità potente, che riassume e conferma, con molto maggior effetto, le precedenti affermazioni dell'eternità di Cristo, e vi aggiunge l' immagine del dominio unico ed assoluto.

V. 47-49: *Non sei compreso dal vasto giro dell'empireo, poichè esso fu creato dalla tua parola. La tua parola il fè*: vigorosa rappresentazione della facilità creatrice di Dio. In questa strofe le derivazioni bibliche sono tutte più o meno felici.

V. 50-51. L'esaltazione religiosa della strofe precedente e del passaggio da quella a questa, è forte e senza esagerazioni. Nota il valore di quell'*e. Assumere* ecc.: vestirti del fango con cui fu *creato* l'uomo; tu che hai *creato* l'universo.

V. 52-53: Qual merito o qual grazia divina rese questa creata argilla degna di tanto onore? Meriti l'uomo non ne aveva

V. 54-56. Costrutto faticoso. Intendi: *Dio è immensamente pietoso, se nel segreto della sua mente il perdono prevale sul ca-*

Vince il perdon, pietoso 55
Immensamente Egli è.
Oggi Egli è nato: ad Efrata,
Vaticinato ostello,
Ascese un'alma Vergine,
La gloria d' Israello, 60
Grave di tal portato:
Da cui promise è nato,
Donde era atteso uscì.
La mira Madre in poveri
Panni il Figliol compose, 65
E nell'umil presepio
Soavemente il pose;
E l'adorò: beata!

---

stigo, ed egli non bada affatto che l'uomo non ha meriti che gli valgano la sua misericordia.

V. 56. Bene il D'Ancona (44): « E la collocazione della parola e la struttura sua, per cui vien pronunziato in modo lento e solenne, ferma di necessità l'attenzione, e invita a meditare. »

V. 57-70: Descrizione della scena della natività.

V. 57: Efrata: Betlemme.

V. 58. Dove, fra gli altri, Michea aveva profetato che sarebbe nato.

V. 59: Ascese: perchè Betlemme era su un colle.

V. 61: Incinta di Gesù.

V. 62-63. Nacque da chi e dove aveva detto, secondo i profeti.

V. 64: Mira: mirabile; brutto e insignificante; è una reminiscenza.

V. 65: Compose: il D'Ancona, con finezza di gusto frequente nel suo commento (45): « Dice bene la cura e la grazia materna con che il neonato fu involto nelle povere fasce. »

V. 67: Soavemente: vi vede la delicatezza materna, come nel *beata* del verso seguente l'estasi dell'affetto, e non soltanto il rapimento religioso.

Innanzi al Dio prostrata,
Che il puro sen le aprì. 70
L'angel del cielo, agli uomini
Nunzio di tanta sorte,
Non de' potenti volgesi
Alle vegliate porte;
Ma tra i pastor devoti, 75
Al duro mondo ignoti,
Subito in luce appar.
E intorno a lui per l'ampia

V. 70. Inutile.

V. 71-98: *L'annunciazione della nascita ai pastori.*

V. 71-77. L'umiltà di Cristo si manifesta subito dall'annuncio che è dato, non ai potenti, ma ai pastori.

V. 74: *Vegliate*: pittoresco; *le porte accanto alle quali vegliano i servi;* ed è un particolare unico che suscita nella fantasia tutto un quadro di vita signorile; e scelto magnificamente: l'Angelo che già sulle soglie troverebbe un segno di superbia, cerca altrove gli uomini a cui recare l'annunzio che è nato il Dio dell'umiltà.

V. 76: *Duro*: richiama, per contrasto colla facile, ingenua fede dei pastori (*devoti*), le *vegliate porte* che si sarebbero chiuse dinanzi all'angelo. Insomma *vegliate porte* e *duro* indicano contemporaneamente superbia e ritrosia a credere, questa come conseguenza di quella. Così sono tolte le incertezze e le ragioni delle censure di alcuni commentatori.

V. 77. Che povera cosa in confronto col biblico: *Et ecce Angelus Domini stetit juxta illos et claritas Dei circumfulsit illos* »! (Luca, II, 9).

V. 78-81. Sono fra i più bei versi del *Natale.* Intorno al primo angelo se ne affollano altri mille. È un quadro pieno d'aria, di movimento, di luce e di tenebre; ogni parola ha il suo effetto. Intorno al volo affollato *(strinsero)* degli angeli si stende l'*ampiezza* della notte; intorno al volo *fiammeggiante* s'allarga l'oscurità che dà risalto a quel miracolo di luce. Più grandioso di tutto, il movimento di quel volo nell'aria infinita; più sinteticamente pittoresco *Mille celesti strinsero Il fiammeggiante volo,*

Notte calati a stuolo,
Mille celesti strinsero 80
Il fiammeggiante volo;
E accesi in dolce zelo,
Come si canta in cielo,
A Dio gloria cantar.
L'allegro inno seguirono, 85
Tornando al firmamento:

---

con quello *strinsero* — che da solo ritrae la folla, il suo volo fulmineo e quasi il sentimento che la trae ad accalcarsi —, e con quel *fiammeggiante* che solca di una luce vasta, prodigiosa e fremente le tenebre della notte. Ma l'effetto maggiore del complesso deriva dal suono del periodo, specialmente degli ultimi due versi, che dà uno slancio di volo.

Il giudizio del De Sanctis (*Nuovi saggi critici,* Napoli, 1893, p. 310) a proposito di questo passo non è misurato, ma colpisce nel segno quando, tralasciati alcuni particolari, lo si riduca a queste linee: « Ti nasce l' impressione di una bella apparizione, che sorprende » « e non t' invita a raccoglimento, come quella frase nella sua santa semplicità così piena d'energia: *claritas Dei circumfulsit illos.* » È verissimo: il sentimento religioso non ha che fare colla grandiosità pittoresca dei versi manzoniani.

V. 82-84. Che miseria accanto ai quattro versi antecedenti! *Strinsero* diceva e rappresentava già tanto più che quell'*accesi in dolce zelo,* degno dell' inno sacro d'un arcade! *Come si canta in cielo* lascia tutto alla fantasia del lettore, senza suggerirle nulla. *A Dio gloria cantar* cade floscio come una vela abbandonata dal vento.

V. 85-91. Un inno *allegro* in bocca degli angeli mi pare troppo umilmente umano; il Venturi (*Gl' Inni Sacri e il Cinque maggio dichiarati ed illustrati*, Firenze, s. d., p. 26) difende l'epiteto ricorrendo all'uso antico: il che non mi sembra legittimo. Senza paragone più grandiosi i vv. 87-89 nei quali, tranne la pesante perifrasi del *suon sacrato,* è reso con armoniosa solennità l'ondeggiare e lo spegnersi del canto fra le varcate nuvole, il suo ascendere oltre le nubi insieme col reduce volo degli angeli, il propagarsi del gaudio dalla terra al cielo. Ma i vv. 90-91 hanno di

Tra le varcate nuvole
Allontanossi, e lento
Il suon sacrato ascese,
Fin che più nulla intese 90
La compagnia fedel.

Senza indugiar, cercarono
L'albergo poveretto
Que' fortunati, e videro,
Siccome a lor fu detto, 95
Videro in panni avvolto,
In un presepe accolto,
Vagire il Re del Ciel.

Dormi, o Fanciul; non piangere;

---

nuovo una mossa da chiusa d'arietta melodrammatica. Il D'ANCONA (47), commentando con senso poetico, abbellisce i versi del Manzoni: Il suono « a poco a poco cessa, mentre » i pastori « sta*nno* silenzios*i* e stupit*i* a coglierne le ultime note, nè si muov*ono* finchè più nulla intend*ono* »; ma il *Fin che* del Manzoni non basta a rappresentare il raccoglimento dei pastori: non è un particolare descrittivo, ma una fredda congiunzione temporale.

V. 91-98. Lo stesso prosastico andamento di narrazione cronistica mi sembra che abbia questa strofe. Nota l' inutile ripetizione di *videro* e la flaccidezza di *Siccome a lor fu detto.* Il BROGNOLIGO (15) scrive: « La ripetizione di *videro* mette in rilievo la meraviglia ingenua dei pastori nel constatare ch'era vero quanto loro era stato detto dall'angelo: quasi non credevano ai propri occhi »: mi pare che qui anche il BROGNOLIGO, misurato ammiratore degli *Inni Sacri,* cada nel difetto di parecchi altri, che spremono dalle parole bellezze di cui non sono capaci o anche bellezze che ad altri possono parere superflue: ma chi sa che questo non accada talora anche a me. Certo quella ripetizione sembra che voglia significare quel che dice il BROGNOLIGO, ma lo significa male.

V. 99-112: Un giorno tutti i popoli saranno sudditi del Pargolo divino.

V. 99. Perchè *non piangere,* se quel bambino è un Dio? Il difetto di tutta questa strofe è l'augurio di scampare dai pericoli,

Dormi, o Fanciul celeste: 100
Sovra il tuo capo stridere
Non osin le tempeste,
Use sull'empia terra,
Come cavalli in guerra,
Correr davanti a Te. 105
Dormi, o Celeste: i popoli
Chi nato sia non sanno;
Ma il dì verrà che nobile
Retaggio tuo saranno;
Che in quell'umil riposo, 110
Che nella polve ascoso,
Conosceranno il Re.

---

inutile perchè fatto a un Dio che certamente non dovrà nemmeno affrontarli. La concezione è confusa: il Manzoni non voleva esprimere un augurio, ma una sicurezza: vedi gli ultimi due periodi della nota 102-105. La difesa dell'augurio è possibile, ma è — inevitabilmente — un arzigogolo: chi la vuol vedere, in forma limpida, confronti D'ANCONA 48-$_{103 \cdot 105}$.

V. 102-105. È però giusto notare che sono rappresentate con solenne maestà la divinità che guarda e non teme *(Correr davanti a Te)*, e con potenza le tempeste *(Come cavalli in guerra)*. Le tempeste non le intenderei in senso materiale. Il BROGNOLIGO (15-$_{99}$) dimostra benissimo che questa è una strofe intrusa; ma non si potrebbe toglierla senza rendere anche più fiacca la chiusa dell' inno, che dispiaceva allo stesso Manzoni. Essa ha tuttavia questa notevole bellezza: l' insistenza sul tranquillo sonno del bambino miracoloso, che dorme sicuro dalle tempeste della navigazione umana, conscio del suo dominio futuro. *Dormi,* ripetuto, martella su quella sicurezza e la rende divina.

V. 112. Verso solenne che chiude bene l' inno scoprendo sotto l'umiltà di quella nascita la potenza del suo significato, sotto la piccolezza del bambino la maestà del Re.

GIUDIZIO COMPLESSIVO. — In questo componimento la poesia non è continua: segnare tutto quel che c'è di fiacco negli *Inni*

Sacri, potrebbe parere, se non pedantesco, inutile. Rilevo solo ciò che importa censurare per qualche ragione speciale: quello di cui taccio, è brutto o insignificante, e non è poco. Gli *Inni Sacri,* da alcuni, sono un po' troppo apprezzati: quando il Manzoni li scriveva, era certo fervidamente religioso, ma c'era ancora in lui l'ardore di chi è nuovo ad un sentimento e quindi, senz'accorgersi, lo falsa colla retorica o s'accontenta d'un'espressione poco meditata e condensata; allora si scambia il sentimento coll'arte: facilissimo vederlo nella poesia amorosa. Si noti che il migliore degli *Inni Sacri* è il più tardo, la *Pentecoste,* e che la più alta poesia religiosa del Manzoni è lì, nel *Cinque Maggio*, nell'*Ermengarda* e nei *Promessi Sposi*: eppure non è certo che allora il suo sentimento religioso fosse più fervido di prima: era più assodato, più calmo, più adatto perciò a quella serenità, a quella contemplazione del sentimento, che è necessaria a produrre una grande opera d'arte.

La semplicità, in misura diversa, difetta nei quattro minori *Inni Sacri;* e questo vizio si rivela specialmente nella fredda abbondanza delle figure retoriche. Ne ho già notato nel *Natale* che è tessuto parte di vera poesia, parte di retorica, parte di fredda narrazione. Le grandi bellezze sono il principio e la rappresentazione del volo degli angeli; le altre sono o piccole o poco evidenti o discutibili, ad ogni modo di quelle di cui si accontentano i poeti mediocri. La mossa iniziale nel complesso è indovinata; e se il resto si fosse svolto con altrettanta potenza, con altrettanta novità di visione, e fosse rimasto altrettanto sgombro dalle reminiscenze non rivissute e dagli espedienti retorici, avremmo avuto un capolavoro. Osservando l'inno nell'insieme, si trovano altri e più sostanziali difetti: non è uno, fuso in tutte le sue parti, come le grandi opere di poesia. Il modo di raccontare, di svolgere il fatto e intramezzarlo di considerazioni e di sentimenti, è impacciato: la composizione sembra che si sia svolta a fasi, sopra uno schema: quindi è ordinata, ma non compatta. Si possono distinguere nettamente le varie parti dell'inno e se ne possono indicare i legami: ma non si può dire quale è il nodo, l'idea essenziale, quella da cui germina spontaneamente tutto il resto. Gli manca la semplicità che conta di più, non quella dell'espressione, ma quella della concezione.

Nè si può dire quale è la sua fisonomia, il suo carattere artistico fondamentale. Due difetti capitali, che i capolavori non

hanno. Peggio: il Manzoni non è riuscito ad esprimere il suo sentimento religioso; ne tengono il luogo l'impeto un po' reboante del ritmo e il fare biblico non più animato dallo spirito biblico.

LA PASSIONE.

(3 marzo 1814 - ottobre 1815).

O tementi dell'ira ventura,
Cheti e gravi oggi al tempio moviamo,
Come gente che pensi a sventura,
Che improvviso s'intese annunziar.
Non s'aspetti di squilla il richiamo; 5
Nol concede il mestissimo rito:
Qual di donna che piange il marito,
È la veste del vedovo altar.
Cessan gl'inni e i misteri beati,
Tra cui scende, per mistica via, 10
Sotto l'ombra de' pani mutati,
L'ostia viva di pace e d'amor.

V. 1-16: Dolore dei Cristiani nel giorno della Passione.

V. 1: Ira: castighi.

V. 2: Oggi: il venerdì santo, il giorno della Passione.

V. 8: Vedovo: privato dei soliti ornamenti.

V. 9: Non si sentono i soliti canti, non si celebrano i soliti misteri. Beati dice poco.

V. 10-12: È la transustanziazione. *Nel mistero della messa, per misteriosa via, sotto l'apparenza dei pani, scende Cristo che si offre eterna vittima (ostia viva) per mantenere la pace e l'amore nel mondo.* — Fin qui nulla di poetico: solo, nel complesso, un' intonazione triste, adatta al principio dell'argomento.

S'ode un carme: l' intento Isaia
Proferì questo sacro lamento,
In quel dì che un divino spavento 15
Gli affannava il fatidico cor.
Di chi parli, o Veggente di Giuda?
Chi è costui che, davanti all' Eterno,
Spunterà come tallo da nuda
Terra, lunge da fonte vital? 20
Questo fiacco pasciuto di scherno,
Che la faccia si copre d'un velo,
Come fosse un percosso dal cielo,
Il novissimo d'ogni mortal?

V. 13-16. La figurazione d' Isaia è tra le non molte bellezze di quest' inno. *Intento* è michelangiolesco; ci comunica il mistero che tiene l'anima del profeta. — Isaia antivedeva la passione di Cristo: di qui il *divino spavento.* — Ora in chiesa si canta, invece di inni, il lamento d' Isaia.

V. 17-56: *Che cosa sofferse Cristo.*

V. 17: *Profeta della tribù di Giuda;* cioè, Isaia.

V. 19-20. Interpreto l' immagine in questo modo: *nascerà, fiore in arido terreno, buono fra tristi.* Quando Cristo nacque, tutti erano macchiati dal primo fallo.

V. 21. Perchè *fiacco,* che sonerebbe rimprovero, e non *debole?* Perchè *pasciuto?* È una cattiva traduzione di *saturabitur opprobriis* (Geremia, III, 30). Intendi: *Questo debole vilipeso.*

V. 22: *Velo* « de' patimenti » dice il Bertoldi (54) appoggiandosi ad Isaia; ma altri testi sacri possono giustificare anche l'interpretazione materiale; io preferirei quella morale, ma intenderei *velo d'umiltà*, che è il senso che s'accorda di più con il contesto.

V. 24: *Novissimo*: *il più abietto, l'ultimo.* I vv. 21-24 ritraggono l'umiltà di Cristo nella Passione. Di tutta la strofe additò la fonte il Manzoni stesso in questi versetti di Isaia (LIII, 2, 3, 4): *Et ascendet sicut virgultum coram eo, et sicut radix de terra sitienti... Despectum et novissimum virorum, virum dolorum, et scientem infirmitatem; et quasi absconditus vultus eius...*

Egli è il Giusto che i vili han trafitto, 25
Ma tacente, ma senza tenzone;
Egli è il Giusto; e di tutti il delitto
Il Signor sul suo capo versò.
Egli è il Santo, il predetto Sansone,
Che morendo francheggia Israele; 30
Che volente alla sposa infedele
La fortissima chioma lasciò.

---

et nos putavimus eum quasi leprosum et percussum a Deo. Senonchè la profezia è stata cambiata in una serie di interrogazioni retoriche. Bene il BROGNOLIGO (18-$_{17}$): « Questa strofa, nella quale le interrogazioni incalzantisi vorrebbero mostrare l'ansia da cui il cuore del poeta è preso dinanzi al mestissimo rito, non è più che un passaggio dalle due precedenti alle successive. Questo stato d' ignoranza ansiosa, in cui si finge il poeta, mi pare faticosamente cercato. »

V. 25-32. Nota quante ripetizioni enfatiche di parole e di costrutti vi sono in questa strofe *(Egli è il; ma; che morendo, che volente)*.

V. 26: *Tace e non resiste. Senza tenzone* è espressione impacciata.

V. 27-28: *Cristo sconta i peccati di tutta l'umanità.*

V. 29. Alcuni padri in certi particolari della vita di Sansone avevano visto una prefigurazione di Cristo. *Predetto Sansone*: espressione infelicemente concisa. *Predetto* significherebbe *profetato*; ma il Manzoni non voleva dire: *il profetato Sansone*, bensì il *nuovo Sansone che era stato profetato, preannunziato nel primo.*

V. 30-32. Sansone, facendo crollare sopra di sè il tempio, liberò gli Israeliti dai Filistei; Cristo, morendo, liberò l'umanità. Sansone ebbe la chioma, sede della sua forza, recisa a tradimento da Dalila *(sposa infedele)*; Cristo, non per tradimento, ma *volente,* sacrificò il suo corpo per redimere l'umanità. *Sposa infedele* in relazione con Cristo sarebbe difficile da spiegare: ma non questa sola è la ragione per cui questi quattro versi, troppo compressi, sono molto forzati.

Quel che siede sui cerchi divini,
E d'Adamo si fece figliolo;
Nè sdegnò coi fratelli tapini 35
Il funesto retaggio partir:
Volle l'onte, e nell'anima il duolo,
E l'angosce di morte sentire,
E il terror che seconda il fallire,
Ei che mai non conobbe il fallir. 40
La repulsa al suo prego sommesso,
L'abbandono del Padre sostenne:
Oh spavento! l'orribile amplesso
D'un amico spergiuro soffrì.
Ma simile quell'alma divenne 45
Alla notte dell'uomo omicida:

V. 33-40. Continua, e in parte diluisce, la strofe antecedente.

V. 33-34: *Benchè signore delle sfere, si fece uomo.*

V. 36: *Accettare i travagli derivati all' uomo dal primo peccato.*

V. 39: *Il terrore che tien dietro alla colpa.*

V. 41-48. Continuano, più sostanziosamente, i vv. 33-40.

V. 41-42: *Sopportò la repulsa alla sua timida preghiera* (« Pater mi, si possibile est, transeat a me calix iste; verumtamen, non sicut ego volo, sed sicut tu »), *e l'abbandono di Dio quando già era in croce* (« Et circa horam nonam clamavit Jesus voce magna, dicens: ... Deus meus, Deus meus, ut quid dereliquisti me? »): v. MATTEO, XXVII, 39, 46.

V. 43-44: *L'amplesso di Giuda.*

V. 45-46. Frase indeterminata, non inefficace. Ma quanto meglio *Di quel Sangue sol ode le grida*! Quel sangue è paurosamente animato, come un giudice informe e inesorabile. In realtà non il sangue grida, ma la coscienza stimolata dal rimorso; eppure alla fantasia agitata del peccatore sembra che la condanna esca veramente dal sangue, in cui vive immortale l'anima della vittima. Questo ha compreso ed espresso il Manzoni con un verso denso ed evidente, sfuggito — mi pare — all'ammirazione dei

Di quel Sangue sol ode le grida,
E s'accorge che Sangue tradì.
Oh spavento! lo stuol de' beffardi
Baldo insulta a quel volto divino, 50
Ove intender non osan gli sguardi
Gl'incolpabili figli del ciel.
Come l'ebbro desidera il vino,
Nell'offese quell'odio s'irrita;
E al maggior dei delitti gl'incita 55
Del delitto la gioia crudel.
Ma chi fosse quel tacito reo,

---

commentatori. Ne scema poco il merito l'essere una reminiscenza del versetto citato dal D'Ancona (52): V*ox sanguinis fratris tui clamat ad me de terra (Genesi,* IV, 10); poichè, a non voler notare altro, il Manzoni aggiunge *sol* che rappresenta gagliardamente l'ossessione del traditore. Ben più debole è il verso seguente, che sostituisce alla potenza umana del primo un'enfatica espressione di sentimento religioso.

V. 49-52. Contrappone l' insolenza dei tormentatori di Cristo alla reverenza degli angeli consci della sua natura divina.

V. 53-54: *Più l'ubbriaco beve, più beverebbe; più la turba schernisce Cristo, più lo schernirebbe.* Il paragone rileva bene la bestialità dei tormentatori.

V. 55-56: *La crudele gioia del delitto li incita al maggiore dei delitti, all'uccisione.* Gli ultimi quattro versi della strofe notano con finezza la condizione psicologica della turba ebbra di delitti.

V. 57-80: *La stirpe dei tormentatori di Cristo sconta il delitto.*

V. 57. Efficacissima la rappresentazione del reo chiuso nel suo divino silenzio, in contrapposizione coi Giudei arroganti che lo strascinano davanti al tribunale pagano di Ponzio Pilato *(il superbo romano).*

V. 57-64: *Pilato non sapeva chi fosse quel reo, ma vilmente pensò che, tumultuando i Giudei, sarebbe giovato alla sua sicurezza lasciar uccidere quell'uomo di cui pure egli riconosceva l'in-*

Che davanti al suo seggio profano
Strascinava il protervo Giudeo
Come vittima innanzi a l'altar, 60
Non lo seppe il superbo Romano;
Ma fe' stima il deliro potente,
Che giovasse col sangue innocente
La sua vil sicurtade comprar.
Su nel cielo in sua doglia raccolto 65
Giunse il suono d'un prego esecrato:
I celesti copersero il volto:
Disse Iddio: Qual chiedete sarà.
E quel Sangue dai padri imprecato

---

nocenza. Il deliro potente è Pilato, accecato dalla sua potenza, condotto da questa al misfatto. Il D'Ancona (53) osserva con ragione che in questa strofe ci son forse troppi aggettivi: aggiungerei che il peggio è la monotonia di sei versi che finiscono tutti con un aggettivo e con un nome.

V. 64: *Sicurtade*: prima aveva scritto *sicurezza,* e non trovo che ci fosse bisogno di sostituire a questa parola un'altra più nobile. È forse l'unico caso nel quale il Manzoni, correggendo, abbia nobilitato senza necessità il linguaggio di questi inni.

V. 65. Rappresenta con mesta solennità il dolore del cielo, spettatore del misfatto.

V. 66-72. Pilato aveva detto al popolo che voleva la condanna: *Innocens ego sum sanguine iusti huius;* il popolo aveva risposto: *Sanguis eius super nos, et super filios nostros* (Matteo, XXVII, 24, 25). Questa è la preghiera tracotante, per la cui impudenza gli angeli si coprono il volto, e che Dio esaudisce facendo cadere il sangue invocato dai padri anche sui più tardi discendenti dei Giudei.

V. 69-72: *E* fa vedere magnificamente l' infallibilità con cui alla minaccia seguì il fatto. In tutto il periodo è rappresentato con tragica potenza il castigo inesauribile di Dio: specialmente il verso *Che mutata d'etade in etade* insiste sulla vicenda ininterrotta e uguale. La pittura del castigo è nobilitata dal sentimento cristiano del Manzoni, che qui è profondo come in non molti al-

Sulla misera prole ancor cade, 70
Che mutata d'etade in etade,
Scosso ancor dal suo capo non l' ha.
Ecco appena sul letto nefando
Quell'Afflitto depose la fronte,
E un altissimo grido levando, 75
Il supremo sospiro mandò,
Gli uccisori esultanti sul monte
Di Dio l'ira già grande minaccia;
Già dall'ardue vedette s'affaccia,
Quasi accenni: Tra poco verrò. 80
O gran Padre! Per Lui che s' immola,
Cessi alfine quell'ira tremenda;

---

tri passi degli *Inni Sacri*: si vede che il poeta medita con austera pietà su quel decreto di Dio; consente col giudizio divino, ma contempla con umano dolore la *misera* prole *Che mutata d'etade in etade* continua a scontare il delitto dei padri.

V. 71: *Mutata*: prima aveva scritto *scorrendo*: poi corresse, magnificamente.

V. 73: *Letto nefando*: *croce.*

V. 73-80. L' inno avrebbe acquistato molto, se questa strofe fosse stata soppressa; il legame fra i vv. 69-72 e i vv. 81-88 sarebbe stato più evidente, pur diventando il passaggio dagli uni agli altri un impetuoso volo lirico, e la pietà umana dei vv. 69-72 sarebbe stata più sensibile. Inoltre i vv. 73-76 non hanno nessuna efficacia, e la frase grandiosa *Già dall'ardue vedette s'affaccia* finisce miseramente in una determinazione temporale precisa, quasi ridicola: *Quasi accenni*: *Tra poco verrò.*

V. 79. Riassume con bellissima indeterminatezza la tradizione biblica dei prodigi che accompagnarono la morte di Cristo: oscurarsi del sole, terremoto, ecc.

V. 81-96: *Il Manzoni invoca da Dio pietà per i discendenti dei tormentatori di Gesù, da Maria preghiere che aiutino i Cristiani ad ottenere le gioie eterne.*

E de' ciechi l' insana parola
Volgi in meglio, pietoso Signor.
Sí, quel Sangue sovr'essi discenda; 85
Ma sia pioggia di mite lavacro:
Tutti errammo; di tutti quel sacro-
santo Sangue cancelli l'error.

E tu, Madre, che immota vedesti
Un tal Figlio morir sulla croce, 90
Per noi prega, o regina de' mesti,
Che il possiamo in sua gloria veder;
Che i dolori, onde il secolo atroce
Fa de' boni più tristo l'esiglio,
Misti al santo patir del tuo Figlio, 95
Ci sian pegno d'eterno goder.

V. 83-86: *Volgi le tracotanti parole dei Giudei a questo significato pio*: *Il sangue di Cristo ricada su loro, non come castigo, ma come purificazione.* Il senso è chiarissimo; ma a giustificare esteticamente l' immagine del sangue che scende sui Giudei come pioggia di mite lavacro, ci vuole un po' di sforzo.

V. 85: *Sì*: enfatico.

V. 87: *Tutti errammo*: fortissimo, messo così al principio del verso, bruscamente, senza legami materiali col resto. L' impeto di carità e di umiltà cristiana è sentito ed espresso con efficacia.

V. 87-88: *Il sangue di Cristo redima dai peccati non solo i Giudei, ma anche i Cristiani, poichè tutti sono peccatori.* Nota la larghezza del sentimento umano e cristiano del Manzoni, la sua indulgenza superiore per il peccato.

V. 89: *Immota*: rappresenta la divina compostezza del dolore di Maria.

V. 91: *Regina* ecc.: *protettrice degli afflitti.* Maria, esperta del dolore, può sentir le angosce dell'umanità e farle meglio compatire.

V. 93-96: *Prega che i tormenti di Cristo e i dolori con cui il mondo dei malvagi rende più triste l'esiglio (la vita terrena) dei buoni, facciano questi più degni delle gioie eterne.*

Giudizio complessivo. Anche qui un po' di reboanza, aggravata dal metro, un po' di retorica, alcune reminiscenze non ravvivate. La costruzione è più compatta che quella del *Natale*: ma il passaggio dalla mestizia del giorno della Passione alla descrizione dei tormenti di Cristo è forzato (str. 3), e la terz'ultima strofe è inutile. Letto e meditato l' intero inno, non resta nell'anima un' impressione netta, quella che deve produrre una poesia sostanzialmente originale; il fatto biblico e il suo significato sono riprodotti ordinatamente, ma nel complesso non veduti con occhio nuovo. Il sentimento di commiserazione per il peccatore, la larghezza della filantropia manzoniana sono accennati, ma non diventano il punto animatore del componimento: che manca affatto. Insomma, finora non vediamo che il Manzoni si sia accinto alla composizione degli inni perchè avesse in sè un principio trasformatore della vecchia materia: finora il Manzoni è, in qualche particolare, un artista fine o potente; nel complesso, il neofita che canta per dare una prova della sua fede. Confrontiamo questa *Passione* con quella di Jacopone: l'ardore ad un tempo religioso e umano dà alla lauda del frate una potenza che soggioga alla prima lettura; chi legge l' inno del Manzoni, rimane quasi sempre freddo. Jacopone è così icasticamente nudo, divino; Manzoni è spesso così enfatico e riflessivo! Nel lento esame del commentatore saltano fuori alcune fini bellezze; ma sono troppo poche e troppo poco evidenti perchè possano contar molto nel giudizio complessivo. Non tutte furono rilevate dai commentatori; in compenso alcune ne furono vedute che non ci sono. Diffidare di quei pregi che bisogna ragionarci su per trovarli: gli *Inni Sacri* del Manzoni offrono spesso questo pericolo: segno di non grande valore artistico.

LA RISURREZIONE.

(aprile - 23 giugno 1812).

È risorto: or come a morte
La sua preda fu ritolta?
Coma ha vinte l'atre porte,

V. 1-28: *Si descrive la risurrezione di Cristo.*

V. 1: *È risorto*: D'Ancona (55): « Quell'affermazione così improvvisa, senz'altra indicazione di persona cui si riferisca, è addirittura sublime, come l' *Ei fu* del 5 *Maggio*, e ben esprime la maraviglia e la fede. » Il richiamo al principio del *Cinque Maggio* è opportuno : certi atteggiamenti del pensiero, certi modi di concepire debbono necessariamente ripetersi nell'opera d'un medesimo autore; ma c'è una gran distanza tra la forza di quei due princìpi, pur così simili. All' *Ei fu*, grandiosissimo, segue un' immagine grandiosa, e poi un'ode intera in cui la folgore di quell'annunzio trova la sua ragione logica e la sua necessità estetica negli scoppi folgoranti di quella vita: l' *Ei fu* dà subito l' intonazione di tutta la poesia. All' *È risorto* — che non è unico come l' *Ei fu*, ma si ripete e quindi si smorza — seguono tre interrogazioni che, specialmente per la ricercatezza della prima, non riescono a rappresentare con disimpacciata evidenza lo stupore del miracolo, anche se l'esser quelle più d'una giova a ritrarre l' incredulità; inoltre, *È risorto* è grandioso: l' inno, spesso, è ben altro.

Mentre licenzio queste note vedo il commento di Giuseppe Bindoni, notevolissimo per la piena conoscenza della preparazione colla quale il Manzoni si accinse a comporre quest' inno, e per l'opportunità colla quale sono accennati i riscontri e gli echi sopratutto del Massillon e del Bourdaloue. L'autore giustifica colle reminiscenze il triplice « È risorto » (*Sull' inno La risurrezione di A. M.*, Treviso, 1912, p. 26); ma la difesa non basta a far dimenticare che il contesto non ha la spontanea solennità necessaria per rendere ammissibile la ripetizione.

Come è salvo un'altra volta
Quei che giacque in forza altrui? 5
Io lo giuro per Colui
Che da' morti il suscitò,
È risorto: il capo santo
Più non posa nel sudario:
È risorto: dall'un canto 10
Dell'avello solitario
Sta il coperchio rovesciato:
Come un forte inebbriato

V. 4. Cristo già altre volte s'era salvato dai nemici.

V. 5: *Soggiacque alla violenza degli avversari.*

V. 6. Questo giuramento è inopportuno: di qui la stranissima ipotesi, affacciata prima da GIUSEPPE SALVAGNOLI MARCHETTI *(Intorno gl' Inni Sacri di A. M. Dubbi, ristampati con aggiunte da Federico Balsinelli,* Bologna, 1882, p. 186), e poi svolta dal CARDUCCI, che col v. 6 cominci la risposta di un giudeo discepolo di Cristo ad un giudeo incredulo (vv. 1-5). (Cfr. CARD., *Opere,* X $_{173-175}$).

V. 10-12. Sono fra i versi più belli dell' inno; vorrei che non non ci fossero i primi nove, e la poesia comincerebbe con un magnifico impeto di rappresentazione. C'è l'attimo miracoloso della risurrezione, la sua immediata conseguenza fantastica *(Dall'un canto Dell'avello solitario Sta il coperchio rovesciato),* lo stupore che sembra spirare anche dall'avello inanimato: *solitario. Solitario,* non perchè abbandonato dalle guardie spaventate, come spiega il VENTURI (47), ma perchè abbandonato dal corpo di Cristo risorto: quanta poesia si acquista con questa interpretazione! Ci sono momenti in cui anche le cose materiali sembrano trasfigurate, animate dalla scena che accade in mezzo a loro: questo è uno di quei momenti: l'avello rimane *solitario,* come se non fosse soltanto una morta pietra abbandonata; solitario, come se un segno invisibile indicasse che un immortale vi giacque e ne è uscito.

V. 13-14. Nell' immagine scelta per rendere evidente, quasi verosimile, la risurrezione, è perfetta la convenienza fisica; ma è inutile tentar di scusarne la sconvenienza spirituale. *Forte ineb-*

Il Signor si risvegliò.
Come a mezzo del cammino, 15
Riposato alla foresta,
Si risente il pellegrino,
E si scote dalla testa
Una foglia inaridita,

---

briato: *un forte ubbriacato*. La stessa immagine c'è in un salmo: sarà brutta anche in quel salmo. Il Carducci combatteva spesso le censure coll'autorità dell' *ipse dixit;* parecchi fanno altrettanto: questa volta il Carducci aggiunge altre considerazioni di maggior conto; ma non le credo sufficienti (*l. c.* 178-179). Altri commentatori, sempre per togliere la sconvenienza, sofisticano sul senso di « inebbriato », e fanno peggio.

V. 14: *Si risvegliò*: il Bindoni (29-30) spiega: « *Si risvegliò* per sua propria virtù, in quanto è Dio », e cita un passo del Bourdaloue, che mostra che questo dev'essere proprio il significato precisissimo delle parole del Manzoni. Senonchè a chi non ricordi la fonte, questa sfumatura sfugge: prova notevole della soverchia concentrazione di intenzioni e di allusioni riposte, che c'è non di rado nelle frasi manzoniane, cioè della mancanza di rilievo.

V. 15-24. Immagine indovinata per rendere la divina facilità con cui Gesù scosse il coperchio della tomba; e tutta necessaria. Piena l'anima della figura di Cristo, ci sembra divino anche l'atto dello scoter via la foglia. Per noi il pellegrino quasi diventa Cristo, e nel suono della prima strofe sentiamo una così tranquilla fluidità, una così serena armonia, che ci par di assistere ad un miracolo che si compie in silenzio, colla spontaneità d'un fatto naturale. Per questo, anche il *Lenta lenta vi ristè*, che ritrae bene l'indugiar della foglia per l'aria e — finalmente — il fermarsi, ma non ha rispondenza con quello che accadde a Cristo, contribuisce, col suono lene, alla magia dell' immagine e a dare al quadro l' immaterialità di ciò che si compie nel regno del sogno.

V. 16-17: *Riposato alla foresta* suggerisce con grande finezza l' idea che la morte fu per Dio un sonno sereno; *Si risente il pellegrino* ritrae la risurrezione, come un dolce risveglio.

Che dal ramo dipartita, 20
Lenta lenta vi ristè:
Tale il marmo inoperoso,
Che premea l'arca scavata,
Gittò via quel Vigoroso,
Quando l'anima tornata 25
Dalla squallida vallea,
Al Divino che tacea:
Sorgi, disse, io son con Te.
Che parola si diffuse

V. 22: *Inoperoso,* nel significato che gli si dà di solito *(marmo che nonostante il suo peso non servì ad impedire la risurrezione)* è un aggettivo di lusso; ed è una freddura, perchè, anche se Gesù non fosse riuscito a sollevare il coperchio, questo non avrebbe tolto che egli si fosse destato dalla morte. Vedi al v. 24 l' interpretazione che dò io.

V. 23: *Scavata*: comunque si spieghi, è inutile o oscuro.

V. 24: *Vigoroso*: richiama la facilità con cui scoperchiò la tomba; e meglio la richiama il *gittò via,* che erompe fortissimo al principio del verso, e mi fa pensare che, con una forzatura che acquisterebbe una bellezza all' inno, si possa dare all' *inoperoso* il significato di *inerte, pesante,* e supporre quindi che sia messo là a far contrasto con l'agilità di quel « gittò via. » Ora vedo la stessa interpretazione *(grave, pesante, massiccio)* nel BINDONI (34).

V. 26: *Limbo.*

V. 27-28. Mirabilmente rappresentata l'anima che suscita l corpo: onde il contrasto fra il silenzio dell'uno e la parola dell'altra. Vediamo il corpo, tenuto dal silenzio immobile della morte, sorgere a un' improvvisa e invisibile presenza: c'è in questa scena augusta qualche cosa della creazione. Se non che *Divino,* riferito a un corpo inerte dinanzi alla sua anima, non sta — le difese teologiche non salvano l'estetica, e « la diva spoglia » della *Pentecoste* è ben altrimenti chiaro —; e le parole dell'anima non sono felicissime: *Io son con Te* mi sembra inutile.

V. 29-42: *Cristo libera i padri dal Limbo.*

V. 29-31. I padri dell'Antico Testamento esultano della risurrezione di Cristo, che ha schiuse loro le porte del cielo (e non

Tra i sopiti d' Israele! 30
Il Signor le porte ha schiuse!
Il Signor, l' Emmanuele!
O sopiti in aspettando,
È finito il vostro bando:
Egli è desso, il Redentor. 35
Pria di Lui nel regno eterno
Che mortal sarebbe asceso?
A rapirvi al muto inferno,
Vecchi padri, Egli è disceso:
Il sospir del tempo antico, 40
Il terror dell' inimico,
Il promesso Vincitor.
Ai mirabili Veggenti,

---

del Limbo, osserva il Bindoni [39]). *Sopiti* rappresenta bene lo stato di quelle anime non ancora svegliate alla luce del cielo, non ancora veramente vive.

V. 32: *L' Emmanuele*: significa: *il Dio con noi*, cioè il nostro aiuto.

V. 33-35. Versi inutili. In questa strofe c'è più reboanza che entusiasmo; e così in quella seguente.

V. 36-37: *Cristo è il primo che possa salire in Paradiso, ed è quello che lo schiude agli uomini.* Prima di lui nessuno avrebbe potuto ascendervi.

V. 38: *Inferno*: intendi, *il limbo*. *Muto*: bell'aggettivo sintetico; rappresenta la malinconia del luogo e delle anime; luogo muto di luce, anime mute di gioia.

V. 40-42: *Colui che sospiravate da tanto tempo, il terrore del demonio, il vincitore del peccato, quello che i profeti avevano promesso.* — Nota l'enfasi nella triplice ripetizione del medesimo costrutto.

V. 43-56: *La venuta di Cristo era stata annunziata dai profeti.*

V. 43-46. Per i profeti il futuro è come il passato (cfr. vv. 55-56): leggono anche quello nella loro memoria. La facilità

Chè narrarono il futuro,
Come il padre ai figli intenti 45
Narra i casi che già furo;
Si mostrò quel sommo Sole
Che parlando in lor parole,
Alla terra Iddio giurò;
Quando Aggeo, quando Isaia 50
Mallevaro al mondo intero
Che il Bramato un dì verria;
Quando, assorto in suo pensiero,
Lesse i giorni numerati,
E degli anni ancor non nati 55
Daniel si ricordò.
Era l'alba; e molli il viso,

---

colla quale fanno le loro predizioni, è ben ritratta dall' immagine; in cui è notevole anche il pittoresco aggettivo *intenti.*

V. 43-56. Alla mente divinatrice dei profeti apparve Cristo, che Dio promise agli uomini per bocca loro, quando Aggeo, Isaia e Daniele lessero nel futuro. — Nel complesso queste due strofe hanno una solennità profetica.

V. 50-52. Prosa. *Al mondo intero*: il Bindoni (45-46) prova con opportune citazioni che il bisogno d'un redentore era sentito anche dai pagani, e che i profeti non parlavano solo agli Ebrei.

V. 53-56. Bellissimo questo passo, benchè *assorto in suo pensiero* non abbia la potenza di *intento* della *Passione* (v. 13). *Lesse i giorni numerati*: *numerati* indica la precisione infallibile della profezia; *lesse,* la facilità: frase molto felicemente condensata. *E degli anni ancor non nati Daniel si ricordò*: espressione mirabilmente sintetica: ricordarsi del futuro; scolpisce il concetto, assurdo per la mente umana, del futuro uguagliato al passato. E c'è nella costruzione fluida della frase la stessa facilità miracolosa della profezia. — Il Bindoni (48) cita come fonte Sant'Agostino.

V. 57-71: *Si torna* (inaspettatamente) *alla scena della risurrezione.*

Maddalena e l'altre donne
Fean lamento sull' Ucciso;
Ecco tutta di Sionne 60
Si commosse la pendice,
E la scolta insultatrice
Di spavento tramortì.
Un estranio giovinetto
Si posò sul monumento: 65

V. 58: *L'altre donne*: quelle venute con Gesù dalla Galilea (Bindoni, 49).

V. 59: *L'Ucciso*: la determinazione non ha nulla di poetico, di necessario.

V. 60: *Ecco*: c'è nel testo latino; ma è, come altre due volte negli *Inni Sacri* (Cfr. *Il Natale,* v. 29; *La Passione,* v. 73), un trapasso retorico. Dimostra, insieme con altri indizi, uno stento più o meno lieve della concezione nel suo successivo sviluppo.

V. 60-61. il monte sul quale sorge Gerusalemme.

V. 62. Sentinelle *insultatrici* perchè — direi — la loro presenza era come la continuazione degli oltraggi inflitti a Cristo mentre era vivo. Dovevano impedire « che i discepoli venissero di nottetempo a trafugare la spoglia » di Cristo, « dando poi ad intendere che, come aveva predetto, era risorto » (Bindoni, 50). — A parte l'*ecco,* non del tutto spontaneo, questa strofe ha una semplicità grandiosa che, aggiunta al brusco trapasso dal vaticinio al suo avverarsi, dà maggior rilievo alla solennità profetica di quella antecedente.

V. 64: *Estranio*: vale *strano*, e *straniero al luogo*; e accenna suggestivamente all'aria di mistero diffusa sul volto dell'angelo. *Estranio* è forma rara, e in questo consiste quasi tutta la forza suggestiva della parola; sostituite un'altra forma dello stesso vocabolo, e l'effetto è perduto.

V. 68: *La mesta*: *Maddalena.*

V. 64-70. Rende bene la subitaneità miracolosa dell'apparizione dell'angelo; rappresenta bene, di fronte allo spavento della scolta, il posarsi sicuro del divino vincitore, così tranquillo che, veramente, non ha nemmeno l'aria del vincitore: come ogni essere divino, domina, non vince. Non cura le sentinelle: è bastata la

Era folgore l'aspetto,
Era neve il vestimento:

---

sua presenza per atterrarle. Non pensa alla vittoria — pensiero umano —, ma è assorto nel miracolo che s'è compiuto: Cristo che è risuscitato e scomparso, invisibile, lasciando — unica traccia della sua risurrezione — il coperchio del sepolcro rovesciato. Bellissima pittura di angelo, più che per i particolari materiali, per l'aspetto divinamente e serenamente pensoso che ci è suggerito alla fantasia dall'*estranio* e dal *si posò*, e poi avvivato dalla brevissima risposta — *È risorto ; non è qui* — dove si sente l'anima intenta che vuole sviarsi il meno possibile colle parole. Ma di fronte a questa solenne bellezza, la perifrasi *quel cortese* è una miseria.

Il carattere dei vv. 57-70 è quello essenziale dei quattro peggiori *Inni Sacri*: l'agitazione brusca, esagerata, dei quadri sacri del Seicento, e la pensosità profonda delle figure di Michelangelo, mescolate, in alcuni punti, con un effetto un po' stridente.

Le due ultime strofe hanno un preciso riscontro nelle parole di MATTEO (XXVIII, 1-6): *Vespere autem sabbati, quae lucescit in prima sabbati, venit Maria Magdalena et altera Maria videre sepulchrum. — Et ecce terraemotus factus est magnus. Angelus enim Domini descendit de cœlo*: *et accedens revolvit lapidem, et sedebat super eum. — Erat autem aspectus eius sicut fulgur*: *et vestimentum eius sicut nix. — Prae timore autem eius exterriti sunt custodes, et facti sunt velut mortui. — Respondens autem Angelus dixit mulieribus*: *Nolite timere vos ; scio enim quod Jesum, qui crucifixus est, quaeritis. Non est hic ; surrexit enim, sicut dixit*: *venite et videte locum, ubi positus erat Dominus.* Nel complesso il Manzoni ha abbreviato efficacemente, a grandi scorci, perdendo dell' ingenuità severa dell'originale, non conservando perfettamente la grave divinità biblica. Il latino — la lingua più meravigliosamente adatta alla nuda e incisiva precisione dell'epigrafe, alla severa solennità biblica, all'agghiacciante meditazione ascetica — è più lapidario, e, nella sua disadorna spontaneità, più solenne: il suono stesso del latino, più grave che quello dell' italiano, dà una più vera grandiosità al racconto. Il Manzoni, per la brevità dell'espressione e per l' impeto del ritmo, è più studiato e più mosso. In generale questa è l'elaborazione che subiscono le fonti bibliche passando negli *Inni Sacri*.

Alla mesta che 'l richiese
Diè risposta quel cortese:
È risorto; non è qui. 70
Via co' palii disadorni
Lo squallor della viola:
L'oro usato a splender torni:
Sacerdote, in bianca stola,
Esci ai grandi ministeri, 75
Tra la luce de' doppieri,
Il Risorto ad annunziar.
Dall'altar si mosse un grido:
Godi, o Donna alma del cielo;

V. 71-112: *Vereconda e pia allegrezza per la risurrezione di Cristo.* — È la parte più debole dell' inno: qui alcuni critici scambiano l'altezza del sentimento per altezza di poesia.

V. 71-72. Passaggio impetuoso, *ex-abrupto*, dalla descrizione del miracolo al gaudio che ne deriva ai credenti. — *Si depongano i palii disadorni e violacei.* Bindoni (56): i palii « sono quei drappi o tende, onde si coprono le immagini degli altari e le altre, contenute nel sacro recinto. Codesti drappi, secondo le consuetudini ambrosiane, sono di color *violaceo.* »

V. 74-76. Notevole l'effetto pittoresco del *Sacerdote in bianca stola Tra la luce de' doppieri.* Il Bindoni col commento rende chiarissima la scena (59): « Dopo la prima parte delle cerimonie del Sabato, nella quale si compie la benedizione del cero pasquale e de' sei *doppieri* dell'altar maggiore, i celebranti si ritirano nelle adiacenze del tempio, dove, deposti i paramenti rossi, assumono i bianchi, coi quali tosto rientrano per la celebrazione del sacrificio: *esci ai grandi ministeri.* »

V. 78-83. Dall'altare s'è mosso il grido: *Christus Dominus resurrexit.* Onde il Manzoni dice: *Godi,* ecc., parafrasando, non bene, l'antifona della chiesa: *Regina cœli, laetare, Quia quem meruisti portare Resurrexit, sicut dixit; Ora pro nobis Deum.* Questa l' interpretazione del Bindoni (59-63), che toglie certo l' improprietà di *grido,* ma non impedisce il confronto coll'antifona, guastata dal Manzoni. *Nido* è molto impacciato e un po'

Godi; il Dio cui fosti nido 80
A vestirsi il nostro velo,
È risorto, come il disse:
Per noi prega; Egli prescrisse
Che sia legge il tuo pregar.

O fratelli, il santo rito 85
Sol di gaudio oggi ragiona;
Oggi è giorno di convito;
Oggi esulta ogni persona:
Non è madre che sia schiva
Della spoglia più festiva 90
I suoi bamboli vestir.

---

lezioso di fronte alla semplicità del latino biblico; spontaneo non è neppure *A vestirsi il nostro velo*. Significato: *il Dio che prese forma umana nel tuo seno*. — Tutta questa parte rituale fu senza dubbio ottimamente chiarita dal Bindoni; tuttavia l'espressione appare sempre forzata.

V. 82: *Il*: messo per render più sostenuto il costrutto pedestre: *È risorto, come disse*; ma la frase ne riesce pesante e non meno prosaica di quella più naturale. Il Bindoni (64), difendendola, mi suggerisce l'osservazione che anche l'*or* del v. 1 è pleonastico e, aggiungo, troppo dimesso.

V. 83-84: *Che ogni tua preghiera sia esaudita*. — Strofe tutta infelice.

V. 85-86. Frase non spontanea, certo non poetica: ma il grido iniziale *O fratelli* è impetuosamente affettuoso.

V. 87: «Il convito materiale» «è simbolo ed espressione del convito di grazia, al quale i giusti sono chiamati» (Bindoni, 69).

V. 87-92. Il Bindoni (70) osserva bene la finezza dell' idea, che le madri condividono l'esultanza della madre di Dio. *Che sia schiva*: altra espressione forzata, voluta dalla rima; *bamboli* è voluto dall'accento del verso, e stona come una piccolezza, come un vezzo puerile nella solennità dell' inno. Due parole difese, ma inutilmente. — Strofe ad un tempo ricercata e facilona; risente un po', come altre, della prosaica fluidità arcadica degli inni che si sogliono stampare per qualche solennità.

Sia frugal del ricco il pasto;
  Ogni mensa abbia i suoi doni;
  E il tesor negato al fasto
  Di superbe imbandigioni, 95
  Scorra amico all'umil tetto,
  Faccia il desco poveretto
  Più ridente oggi apparir.
Lunge il grido e la tempesta
  De' tripudi inverecondi: 100
  L'allegrezza non è questa
  Di che i giusti son giocondi;
  Ma pacata in suo contegno,
  Ma celeste, come segno
  Della gioia che verrà. 105
Oh beati! a lor più bello
  Spunta il sol de' giorni santi;

V. 94-96: *Ciò che è superfluo nelle mense dei ricchi, sia affabilmente* (*amico*) *donato ai poveri.*

V. 99-100. Esprime bene la gravità religiosa della gioia; e fa sentire anche la caratteristica moderazione manzoniana. Bisogna però anche tener conto del fatto che il BINDONI qui ha notato una reminiscenza del Bourdaloue (85). — Il VENTURI (60) dice dei vv. 99-100: « nobile pittura di molti ignobili conviti. » — *Tempesta: tumulto.*

V. 103: *L'allegrezza sia pacata.*

V. 105: *La gioia del Paradiso.* Giustamente il BINDONI (88) vede nel Massillon la fonte dei vv. 103-105.

V. 106-107: *Beati i giusti! Per loro spunta più bello il sole dei giorni festivi.*

V. 106-112. Si discute se questa strofe aggiunga o no qualcosa di necessario all'inno: sia come si voglia, l'espressione è brutta, e se così non fosse, non sarebbe nata la discussione sull'opportunità dell'idea. Acconcio il richiamo del BROGNOLIGO (31-$_{106}$): « Ricorda che in un giorno di gaudio l'Innominato fa al cardinale Federico quella visita che lo determina alla conversione;

Ma che fia di chi rubello
Torse, ahi stolto! i passi erranti
Nel sentier che a morte guida? 110
Nel Signor chi si confida
Col Signor risorgerà.

---

ricorda la descrizione mirabile dei sentimenti di lui isolato nella folla dei semplici e dei buoni. » E si misuri l'abisso che c'è fra questi versetti generici e scoloriti, e quella prosa che penetra e dipinge anime e paesaggio (V. fine del cap. XXI dei *Promessi Sposi*).

Giudizio complessivo. Costruzione nitida, coerente; valore molto disuguale. Alla rappresentazione potente si alterna l'enfasi, il cantabile. Quest' inno è, come i due antecedenti, a quando a quando riflessivo e rappresentativo: ma si distingue fra questi e fra gli altri, perchè è il più pittoresco: la parte pittoresca è spesso riuscita, la riflessiva no. Ogni volta che la fantasia del Manzoni torna al momento della risurrezione, si riaccende; quando trova durante lo svolgimento qualche punto che permetta una figurazione materiale, acquista una forza notevole, benchè vera potenza ci sia soltanto nell' immagine di quel miracolo. Questa poesia ha, se non altro, sul *Natale* e sulla *Passione,* il vantaggio di avere un centro vitale: la scena di Cristo che si leva dal sepolcro. Questo, essendo essenziale allo svolgimento dell' inno, gli dà una fisonomia che s' imprime nella fantasia di chi legge; mentre quello che c'è di riuscito nei due inni antecedenti, non essendo fondamentale, non basta a dar loro un carattere.

LA PENTECOSTE.

(21 giugno 1817, 17 aprile 1819 - 26 settembre 1822).

Madre de' Santi; immagine
Della città superna;
Del Sangue incorruttibile
Conservatrice eterna;
Tu che, da tanti secoli, 5
Soffri, combatti e preghi;

V. 1-40: *La Chiesa militante rimase piccola, timida e oscura, finchè lo Spirito discese sopra di lei.* Il BROGNOLIGO (32-$_1$) ricorda, per chiarire la fine di questa parte, che Gesù salendo al cielo aveva detto agli Apostoli: *Accipietis virtutem supervenientis Spiritus sancti in vos, et eritis mihi testes in Jerusalem, et omni Judaea, et Samaria, et usque ad ultimum terrae* (*Acta Apostolorum,* I, 8), e che dieci giorni dopo, mentre gli Apostoli e Maria pregavano, *factus est repente de cœlo sonus, tamquam advenientis spiritus vehementis et replevit totam domum ubi erant sedentes... et repleti sunt omnes Spiritu sancto, et cœperunt loqui variis linguis, prout Spiritus sanctus dabat eloqui illis* (Ivi, II, 2, 4).

V. 1-10. Comincia grandioso, come un pieno coro di oranti che si leva e si spande per le ampie navate d'una chiesa. E la pienezza solenne e non reboante si mantiene per tutto l' inno, fervido, sincero come la preghiera d'una folla tutta rapita in Dio.

V. 1-4: *È la chiesa militante (in terra), immagine di quella trionfante (in cielo), conservatrice eterna dell' incorruttibile sangue di Cristo sotto l'apparenza del vino. Madre dei Santi* perchè le virtù che essa ispira, fanno i Santi.

V. 5-6. C'è un grande ardore d'affetto religioso, come — nei due versi seguenti — di ammirazione; e in tutti e quattro una notevole grandiosità sintetica d'immagini. Osserva in questa strofe, e in generale in tutto l' inno, l'aiuto che dà all' impeto solenne del sentimento l' impeto del ritmo.

Che le tue tende spieghi
Dall'uno all'altro mar;
Campo di quei che sperano;
Chiesa del Dio vivente; 10
Dov'eri mai? qual angolo
Ti raccogliea nascente,
Quando il tuo Re, dai perfidi
Tratto a morir sul colle,
Imporporò le zolle 15
Del suo sublime altar?
E allor che dalle tenebre
La diva spoglia uscita,
Mise il potente anelito

V. 7. Richiama il *combatti* e si attaglia mirabilmente alla rappresentazione della chiesa *militante.* L' immagine dei versi 7-8 è ottimamente derivata dalla Bibbia.

V. 9: *Le tue schiere combattono contro il male e lo sconforto, sorrette dalla speranza.*

V. 10. Frase di San Paolo *(Epistola ad Timotheum,* I, III, 15). Brognoligo: Chiesa « del dio sempre vivo nei suoi fedeli » (33).

V. 11-31. La Chiesa militante era appena a' suoi inizi quando Cristo morì, risorse e ascese in cielo.

V. 14: *Colle*: *il Golgota.*

V. 15-16. Le zolle del Golgota sono l'altare sul quale si compì il sublime sacrificio di Cristo. Il Manzoni stesso cita: *Altare de terra facietis mihi* (*Esodo,* XX, 24); dunque altare dovrebbe essere il colle piuttosto che la croce, come vogliono invece altri commentatori.

V. 13-16. Questi versi sono molto meno spontanei dei precedenti: c'è della gonfiezza.

V. 17-18: *Diva,* dopo *tenebre,* sembra un raggio di luce che le rompa. È suggerita alla fantasia un' immagine efficacemente indeterminata, del Dio che torna alla vita trionfando sull'oscura potenza della morte.

V. 19-20. La risurrezione è rappresentata con una condensazione e con una forza maggiore che nell' inno antecedente, e sotto

Della seconda vita; 20
E quando, in man recandosi
Il prezzo del perdono,
Da questa polve al trono
Del Genitor salì;
Compagna del suo gemito, 25
Conscia de' suoi misteri,

---

un aspetto meno materiale. *Potente anelito* ha una robustezza michelangiolesca: rappresenta quasi sotto specie fisica — come faceva il Buonarroti — la forza spirituale; nel *potente anelito* sentiamo, più che il respiro d'un petto immortale, la vittoria immateriale d'un onnipotente. È un'espressione indefinita che fa un' impressione profonda, suggerisce immagini e dà sensazioni imprecisabili, e rende il religioso stupore che potrebbe provare chi assistesse a quel miracolo. È uno dei punti più alti della poesia manzoniana.

V. 21-24: *Cristo salì dalla polvere terrena al cielo, portando con sè i propri meriti da offrire a Dio come prezzo del perdono all'umanità.* Una spiegazione così breve della frase del Manzoni obbliga facilmente ad usare un'espressione più o meno strana, che induce il critico a veder qualche stranezza anche nei versi del poeta. Ma questo non è, perchè l' immagine del Manzoni, che può sembrar materiale, è resa con parole non molto concrete: *il prezzo del perdono* non desta nessun' immagine precisa; *recandosi* sembra scelto per evitare la soverchia materialità di *portando.* La lettura di questi versi mi suscita nella mente l' immagine di Cristo che, silenzioso, con un gesto della mano, offre a Dio quel che ha sofferto per gli uomini. È un gesto immateriale di offerta, di cui potrebbe dare un' idea molto più facilmente un pittore profondo che un commentatore, illuminando coll'espressione del volto il significato del gesto. Certo si tratta d'una mia immaginazione personale: ma forse non è inutile che io l'abbia manifestata. Quel che potrebbe avere di sublime questa muta offerta di dolori, il Manzoni non l' ha veduto; e i critici — se non altro — avrebbero ragione di pretendere un'espressione più netta.

V. 25-26. Rappresenta bene l'affetto che unisce quella prima Chiesa a Cristo, il suo spirito concorde con quello di Gesù. BROGNOLIGO ($34-_{16-26}$): « Gemettero con Cristo, piansero e pregarono

Tu, della sua vittoria
Figlia immortal, dov'eri?
In tuo terror sol vigile,

---

con lui nell'orto di Getsemani, su per il Calvario, dinanzi alla croce i suoi più fedeli, che già costituivano la chiesa, conoscevano e adoravano il mistero della sua origine e della sua natura. » *Misteri*: *le verità predicate da Cristo* (Targioni Tozzetti, *Antologia della poesia italiana*-$_{18}$, Livorno, 1912, 943-$_{2}$). Nota le riprese, che si propagano dal principio alla fine dell' inno, le insistenze sulla medesima nota: par di sentire un coro ardente che ritorna con calore sempre più forte al medesimo motivo, e lo ripete con voce sempre più piena, che squilla sempre più alta e appassionata al principio d'ogni nuova frase: *Màdre de' Santi; immàgine Della città superna; — Càmpo di quei che sperano; Chièsa del Dio vivente; — Compàgna del suo gemito, Cònscia de' suoi misteri;* e poi, con impeto qualche volta minore: *In tuo terror sòl vigile, Sòl nell'oblio secura; — Nòva franchigia annunziano I cieli, e genti nove; Nòve conquiste, e gloria Vinta in più belle prove; Nóva . . .; — O Spirto! supplichèvoli A' tuoi solenni altari; Sòli per selve inospite; Vàghi in deserti mari. . .;* e così per tutto l' inno, e con più ardente insistenza alla fine. Un ritmo solo lo anima tutto, il segno d'una sola, continua ispirazione, d'un solo, continuo, potente anelito dell'anima verso Dio. È come un grande coro che si fonde coll'ampio risonare dell'organo e si propaga a lunghe e potenti onde, e sale, riarde e riscoppia frequente in voli, fiamme e vampate di più alto entusiasmo. È la voce d'una moltitudine trascinata dal sentimento gagliardo e solenne, che a quando a quando sosta ed echeggia più vasta, più sonora, più passionata.

V. 27-28: *Tu, o Chiesa, nata e accresciuta dalla vittoria di Cristo.*

V. 29-36: *La Chiesa militante visse nascosta e pavida vegliando per il terrore dei suoi nemici, cercando la sicurezza soltanto nel farsi dimenticare, nascosta fra le mura del Cenacolo, finchè discese sopra lei lo Spirito Santo, che rinnovò le condizioni della terra e riaccese la fiaccola eterna della verità (o della fede).*

V. 29-30. Alla ripetizione di *sol* il Manzoni è trascinato dall' impeto dell' inno; ma quella parola è difficilmente giustificabile

Sol nell'obblio secura, 30
Stavi in riposte mura,
Fino a quel sacro dì,
Quando su te lo Spirito
Rinnovator discese,
E l' inconsunta fiaccola 35
Nella tua destra accese;
Quando, segnal de' popoli,
Ti collocò sul monte,

---

nel verso *In tuo terror sol vigile.* Prima aveva scritto: « Qual era il tuo principio, Sposa immortal di Dio! Timor, silenzio, obblio, E inoperoso duol »: dove gli ultimi due versi, così brevi e così mesti, erano bellissimi, molto superiori a quelli definitivi. Ma dovette sacrificarli perchè tutta la strofe era da rifare.

V. 33-40. Immagini di grandiosità biblica; quella dei vv. 37-38 deriva da MICHEA (IV, 1) e da MATTEO (V, 14). Spiega: *Quando, guida dei popoli, ti collocò sul monte* (perchè fosse visibile a tutti), *e fece sgorgare dalle tue labbra il fonte della verità.* Il quadro appare tanto più grandioso, se si noti che segue a quello che rappresenta la Chiesa timida e nascosta: prima *in riposte mura,* ora *sul monte;* prima *sol nell'obblio secura,* ora *segnal de' popoli.*

Ora che questo primo periodo di quaranta versi è finito, si può misurare il respiro possente che lo solleva, sentire la grandiosità del suo complesso, e ammirare l'euritmia del principio e della fine, ugualmente solenni nel suono e vasti nell' immagine. Per tutto il giro di queste strofe la Chiesa onnipotente è rimasta viva nella fantasia del Manzoni, che quindi — allontanatosi da lei per venti versi — ritorna a lei spontaneamente nella chiusa del preludio. Cinque brevi strofe che stringono nel loro saldo cerchio, e le coordinano e le fondono in un solo quadro, larghe e molteplici immagini: la Chiesa che combatte per la fede in tutto il mondo; la morte di Cristo; la risurrezione; l'ascensione; i primi compagni di Gesù; la vita umile della Chiesa ne' suoi inizi; lo Spirito che scende a ravvivarla; la Chiesa levata sul monte, guida dei popoli. Tutto questo il Manzoni ha veduto con un solo sguardo sicuro.

E ne' tuoi labbri il fonte
Della parola aprì. 40
Come la luce rapida
Piove di cosa in cosa,

V. 41-80: Lo Spirito Santo il dì della Pentecoste comincia a diffondere la sua parola di verità e di libertà su tutto il mondo per mezzo degli Apostoli.

V. 41-48. Immagine dantesca, di quelle che per la perfetta convenienza fra i due termini, per la loro fulgida evidenza, trasformano un mistero in una cosa naturale. Si rileggano, per un esempio, i versi di Dante: *La contingenza, che fuor del quaderno Della vostra materia non si stende, Tutta è dipinta nel cospetto eterno*: *Necessità però quindi non prende, Se non come dal viso in che si specchia, Nave che per corrente giù discende* (*Par.*, XVII, 37-42). Son due misteri: Dio vede il futuro, ma non lo determina necessariamente; la lingua dello Spirito Santo — unica — è compresa da popoli che non sanno che la propria lingua: due immagini, colla medesima geniale sicurezza, paiono illuminare questi misteri.

Una la luce, una la voce; vari i colori che nascono dall'unica luce, varie le lingue in cui quell'unica voce scendendo dall'alto risuona. La corrispondenza è perfetta, non soltanto; ma la prima parte della similitudine trasforma in immagine una verità scientifica, con una concisione da grande poeta. All'idea che i colori non sono che il vario effetto della luce sui vari corpi, aggiunge l'immagine della vita che la luce suscita comparendo fra le morte ed uniformi ombre della notte: *E i color vari suscita Dovunque si riposa*: vediamo balzar nuovamente alla vita, sopravvenendo il sole, le cose che erano sprofondate nel sepolcro della notte. E il propagarsi della luce da la cima a la valle, l'illuminarsi successivo di tutte le cose, è, nei due brevissimi versi, molteplice, veloce, vivificante come lo spettacolo reale: *Come la luce rapida, Piove di cosa in cosa.* Non c'è una parola sostituibile, non ce n'è una che non sia una grande parte indispensabile del quadro.

Pregio non minore, la grandiosità animatrice dello spettacolo della luce che si diffonde, uguale a quella della voce degli apostoli che suscita una nuova vita dovunque si propaga. *Suscita,*

E i color vari suscita
Dovunque si riposa;
Tal risonò moltiplice 45
La voce dello Spiro:
L'Arabo, il Parto, il Siro
In suo sermon l'udì.
Adorator degl' idoli,
Sparso per ogni lido, 50
Volgi lo sguardo a Solima,
Odi quel santo grido:
Stanca del vile ossequio,
La terra a Lui ritorni:
E voi che aprite i giorni 55
Di più felice età,

taciuto nella seconda parte della similitudine, ci ritorna però alla fantasia, e l'Arabo, il Parto, il Siro — tutti i popoli della terra — ci sembrano rinascere udendo la parola divina, come rinascono i colori quando spunta dall'alto il sole.

Il Manzoni rifece questa similitudine, tutta o in parte, sei volte, dopo averla sostituita a tre altre prove.

V. 45-48. Cfr. *Atti degli Apostoli*, II, 6: *Audiebat unusquisque lingua sua illos loquentes.* Il Manzoni sta con quelli che interpretano: gli Apostoli parlavano una sola lingua, che all'orecchio di ciascun popolo sonava come la sua propria. Altri diminuiscono il miracolo spiegando: gli Apostoli parlavano tutte le lingue dei popoli a cui predicavano.

V. 49. Bellissimo impeto.

V. 50: *Sparso per ogni lido* ci richiama ancora la luce che suscita la vita *dovunque* si riposa, e ci fa ripensare alla voce novella che risuona dovunque.

V. 51: *Hyerosolima, Gerusalemme.*

V. 53-54: *Stanca del vile ossequio agli dei pagani, la terra ritorni al vero Dio. Vile,* perchè per il cristiano il paganesimo è falso e immorale.

V. 55-56. La madre chiude nel suo seno tutte le speranze dell'umanità: *E voi che aprite i giorni Di più felice età;* è detto

Spose che desta il subito
Balzar del pondo ascoso;
Voi già vicine a sciogliere
Il grembo doloroso; 60
Alla bugiarda pronuba

---

con un' immagine immateriale e piena di luce; la poesia della maternità che propaga di secolo in secolo la vita e allaccia con ghirlande di speranze, una generazione ad un'altra, è sentita in un modo largo e commovente. Con un pensiero d' ineffabile soavità, la madre è fatta vivo e principale strumento della rinnovazione del mondo, cooperatrice degli Apostoli e dello Spirito Santo.

V. 57-58. Dal significato passa al fatto, con delicatezza non minore. Riconosciamo l'animo verginale del Manzoni, che sa toccare i soggetti che possono sembrar materialmente o spiritualmente più deformi, e farne scaturire una poesia purissima. L'immagine poi è delle sue solite, concise e limpide: la verecondia delle parole la spiritualizza, mette in evidenza, più che il fatto stesso, la divina gioia del fatto che cambia la sposa in madre, ci presenta alla fantasia la figura di una donna che, come disse il Manzoni della prima moglie dedicandole l'*Adelchi*, « insieme con le affezioni coniugali e con la sapienza materna *può* serbare un animo verginale ». — Nota la soavità di quel *desta :* sublime annunzio dato nel silenzioso mistero della notte, quando l'anima è sola e gli affetti sono più grandi; avverti anche in quel *subito* la gioia improvvisa che riempie il cuore della sposa. Non spiego tutta l' immagine: non potrei esser così delicato da non adombrarne il candore.

V. 59-60. Lo stesso ripeto di quest'altra. *Doloroso* : è l'ultimo accenno denso e poetico ai sentimenti e alla sublimità della madre : propagatrice della speranza nei secoli, beata quando sente germogliar dalla sua vita un'altra vita, dolorante quando questa si stacca dalla sua. Mirabile la sublimazione dell' immagine reale, non bella, nella fantasia del Manzoni; *sciogliere e grembo* velano la materia, *doloroso* ne disperde ogni traccia e compie l' immagine della madre, per eterno destino, beata e dolente.

V. 61-64 : *Non invocate Giunone* (come facevano le donne pagane) : *vostro figlio crederà nel vero Dio.*

Non sollevate il canto:
Cresce serbato al Santo
Quel che nel sen vi sta.
Perchè, baciando i pargoli, 65
La schiava ancor sospira?
E il sen che nutre i liberi

V. 49-64. Meraviglioso d'ampiezza, di profondità e di sentimento, guardandolo ora nel complesso, il quadro del mondo al principio della predicazione: tutti i pagani, « sparsi per ogni lido », volgono lo sguardo a Gerusalemme, al nuovo sole; le madri crescono a nuova vita una nuova prole: il presente e il futuro sono redenti, abbracciati in un solo sguardo dall'anima vasta e commossa del poeta. Non soltanto, ma il riscatto è per liberi e schiavi (65-72): il sentimento che il Manzoni aveva così vivo della fratellanza universale e della potenza morale del cristianesimo, non poteva non fargli volgere in modo particolare l'occhio ai servi, la cui soppressione fu appunto la più grande delle conseguenze sociali e una delle più grandi delle conseguenze morali della nuova fede.

V. 65-72. Questo seguito di quattro interrogazioni retoriche mi pare, per la ripetizione della figura, un po' gonfio. Ma, a parte questo, la prima metà della strofe è piena d'evidenza e di umanità. *Baciando i pargoli, sospira* è un poema d'affetto: li bacia e sospira, come a compensarli con quel bacio delle amarezze alle quali li crede serbati, e a confortarsi del suo dolore. *Bacia e sospira:* due atti silenziosi; ma il lettore è arrestato da una folla di sentimenti, davanti a una madre viva come la sua. Sono passi che il commentatore spiega tremando di reverenza e di commozione.

V. 67-68. Vediamo lo sguardo di quella donna, sguardo di madre. È un'altra pittura infusa di sentimento: è colta la madre in un altro dei suoi atteggiamenti che la rivelano. *Invidiando mira:* leggiamo il pensiero di quella schiava e il suo strazio muto nel suo sguardo: Fossi io quella la madre del mio bambino! Ma queste mie parole rendono più materiale il fatto, trasformano in pensiero il sentimento — una cosa molto più elevata —. È una tragedia silenziosa, che doveva ben ripetersi infinite volte nei

Invidiando mira?
Non sa che al regno i miseri
Seco il Signor solleva? 70
Che a tutti i figli d' Eva
Nel suo dolor pensò?
Nova franchigia annunziano
I cieli, e genti nove;
Nove conquiste, e gloria 75
Vinta in più belle prove;
Nova, ai terrori immobile
E alle lusinghe infide,

---

tempi del paganesimo, e che solo il Manzoni ha consegnato all'eternità.

V. 69-72: Dio solleva con sè al regno dei cieli anche i miseri, ha riscattato con il suo dolore tutti gli uomini. Tutti i figli d' Eva: perifrasi opportunissima a ricordare che la passione di Cristo redense gli uomini, liberi o schiavi, tutti figli d' Eva, dal peccato originale.

73-80: I cieli annunziano una nuova libertà (la liberazione dal peccato) e una gente rinnovata dalla fede; conquiste fatte non più colle armi ma con la predicazione (nove), e una gloria ottenuta in lotte migliori che quelle combattute per fini terreni; una pace non mai conosciuta, che non cede nè a terrori nè a fallaci lusinghe, che gli increduli possono irridere ma non togliere.

V. 73-74. Il Bertoldi (75) ricorda la profezia virgiliana; cfr. specialmente: *Jam nova progenies cœlo demittitur alto.*

V. 77-80. C'è la fermezza eroica dei primi cristiani: pensiamo alle arene, ai roghi, alle catacombe, a quel mondo oscuro di martiri che viveva — sereno, in una pace mesta e divina — sotto il mondo degli oppressori e che ora noi visitiamo da curiosi, non sentendo quasi mai di passare sulle orme d'una vita più grande della nostra, di calcare il suolo che vide la più eroica e la più divina delle folle d'ogni tempo. Com'è fecondo di pensieri, di sentimenti, di immagini quest' inno!

V. 77: Immobile: aggettivo inaspettato, pittoresco, che ci dà come un' immagine visibile di quegli animi incrollabili.

Pace che il mondo irride,
Ma che rapir non può. 80
O Spirto! supplichevoli
A' tuoi solenni altari;
Soli per selve inospite;
Vaghi in deserti mari;
Dall'Ande algenti al Libano, 85
D' Erina all' irta Haiti,
Sparsi per tutti i liti,
Uni per Te di cor,
Noi T' imploriam! Placabile

V. 81-144: Ora i Cristiani invocano, per i credenti e per gli increduli, per tutte le classi, per tutte le età, l'aiuto dello Spirito Santo.

V. 81-89. Versi infiammati da un ardore incomparabile. C'è una pienezza di confidenza, un impeto di abbandono quale solo il canto può esprimere l'uguale. *Soli per selve inospite, Vaghi in deserti mari* ...: fa sentire la desolazione confortata dalla fede, l'unica stella che brilli sulle onde tempestose; rappresenta, colla solita potenza che crea e passa oltre, due scene di smarrimento e di paura, dove l'uomo — solo di fronte alle mute e spaventose forze della natura — non trova altro sostegno che nella fede che gli parla nel cuore.

V. 86: L' Irlanda e la montuosa S. Domingo, nelle grandi Antille.

V. 87. Ripetizione efficace del v. 50: quel che allora — al sorgere della Chiesa — era un augurio, ora è un fatto; e la ripetizione rinfocola l'ardore.

V. 87-88: Sparsi, ma uniti dalla fede: contrasto che mette in forte rilievo la vastità di quella concordia che si allarga a tutto il mondo, e riassume il quadro grandioso, molteplice ed uno. Nota il frequente gagliardo martellar del verso sulla prima sillaba, in questa strofe.

V. 89. Potentissimo, dopo la sospensione di otto versi, lo scoppio breve ma alto dell' invocazione. E poi il periodo si riprende, quasi riaccendendo l'ardore del periodo antecedente: *Supplichevoli* ...; *Placabile* ...

Spirto discendi ancora, 90
A' tuoi cultor propizio,
Propizio a chi T'ignora;
Scendi e ricrea; rianima
I cor nel dubbio estinti;
E sia divina ai vinti 95
Mercede il vincitor.
Discendi Amor; negli animi
L'ire superbe attuta:
Dona i pensier che il memore
Ultimo dì non muta: 100
I doni tuoi benefica
Nutra la tua virtude;

V. 89-91: Discendi ancora, come già nella Pentecoste, Spirito che le preghiere possono piegare, propizio ai fedeli e agli increduli. Propizio, propizio: queste ripetizioni di parole, come quelle di costrutti, in quest' inno danno l' impressione del ripetersi delle parole nel canto, dove il ritorno alle medesime frasi segna l'arsi d'un sentimento.

V. 93-94. Scendi e rianima; rinfiamma i cuori spenti alla vera vita nel dubbio: ma le parole del Manzoni danno meglio l'immagine della vita spirituale infusa da Dio negli animi.

V. 95-96: E agli uomini vinti da te, sii tu stesso divina ricompensa. L'espressione assume l'apparenza d'un concettino: *vinti* e *vincitor* è un contrasto che non soddisfa.

V. 97. Nota sempre le riprese, le arsi del canto. — *Discendi Amor: Amor* è predicato, come « piacevol alito » nel v. 115, ecc. Tutto quello che il Manzoni dice nelle due strofe seguenti, si conviene appunto allo Spirito Santo considerato come Amore.

V. 99-100: Suggerisci (ma *dona* è più religioso) *i pensieri santi, quelli che l'ultimo giorno* — quando l'anima si raccoglie e si giudica — *non riprova e non muta. Memore:* una parola, e richiama l'affacciarsi di tutta la vita dinanzi al morente; ferma e affolla nella fantasia una moltitudine di visioni; mostra l'anima ripiegata sopra se stessa, vinta da sentimenti gravi.

V. 101-102. I pensieri che tu hai donato, siano nutriti, mantenuti in vita dalla tua virtù.

Siccome il sol che schiude
Dal pigro germe il fior;
Che lento poi sull'umili 105
Erbe morrà non colto,
Nè sorgerà coi fulgidi
Color del lembo sciolto,
Se fuso a lui nell'etere
Non tornerà quel mite 110
Lume, dator di vite,
E infaticato altor.

V. 103-112. Quest' immagine fu rimaneggiata, tutta o in parte, e a distanza di anni, dieci volte: ma rimase ostinatamente imperfetta. — Come il germe non si sviluppa in fiore senza il calor del sole, così l'anima senza la luce dello Spirito Santo non si apre alla vera vita; come il fiore non dura sullo stelo se non torna a lui, fuso coll'etere, il mite lume del sole, che suscita e mantiene infaticabilmente la vita, così l'anima non dura nella vera vita, se, dopo che glie l' ha data, non gliela mantiene lo Spirito Santo. *Pigro,* addormentato il germe prima che lo apra il sole; pigra, addormentata l'anima prima che scenda su lei lo Spirito. L'anima è *germe* prima, *fiore* dopo.

V. 105-108: Lento: rappresenta con pietà quasi umana il lento estenuarsi del fiore, e fa pensar all'anima, che, non sorretta dalla verità divina, perisce. *Nè sorgerà,* ecc.: ripete in forma negativa, appesantendo l' immagine, i due versi antecedenti. Il peggio è che la frase è, anche di per sè, infelicissima. *Fulgidi:* TOMMASEO (*Ispirazione e arte,* Firenze, 1858, p. 353): «È forse troppo, di fiore.» *Lembo sciolto: la corolla aperta;* due parole forzate; inutile addurre che «lembo» è termine botanico che indica la parte superiore della corolla (ENRICO MAYER, recensione allo studio del Salvagnoli sugli *Inni Sacri,* nell'*Antologia* dell'agosto 1829, pp.97-98): si sa che non sempre la precisione della scienza è quella della poesia.

V. 109: Fuso nell'etere: particolare esatto, ma inutile, scientifico. Inoltre la costruzione del verso è aspra.

V. 111-112. Richiama benissimo l'azione identica dello Spirito Santo. Dunque, l' immagine risponde perfettamente allo scopo

Noi T' imploriam! Ne' languidi
Pensier dell' infelice
Scendi piacevol alito, 115
Aura consolatrice:
Scendi bufera ai tumidi
Pensier del violento;
Vi spira uno sgomento
Che insegni la pietà. 120

---

e, come quella dei vv. 41 sgg., trova e illumina con acume e con limpidezza la nascosta somiglianza tra un fatto della materia ed uno dello spirito, scopre con tale vivezza l'affinità tra i due fatti, che non pare che quello per illustrazione del quale è stata creata l' immagine, possa essere avvicinato ad un altro che gli sia altrettanto simile: ma qui non c'è più la parsimonia della similitudine della luce che suscita i colori. Da ciò la pesantezza che frange l' impeto della preghiera: ma i due ultimi versi, richiamando direttamente lo Spirito Santo, oggetto di tutta l'ultima parte dell'inno, rinnovano il volo; e lo scoppio, che subito segue, di « *Noi t' imploriam*! », fa dimenticare ogni resto di lentezza.

V. 113. L' invocazione si ripete per la seconda volta (Cfr. v. 89) ed esprime con grande efficacia l'ardore inestinguibile di questo universale coro di supplicanti.

V. 113: Languidi: dà quasi evidenza materiale a quei pensieri, fa immaginare anche l'aspetto dell' infelice.

117: Aura consolatrice ai *languidi* pensieri del misero, *bufera ai tumidi* pensieri del violento: nota la coerenza delle immagini. *La bufera punitrice di Dio disperde la gonfiezza dei pensieri malvagi.*

V. 119-120. Molto si può pensare dietro questa breve traccia dei versi manzoniani: la potenza di Dio che comparendo improvvisa davanti al malvagio lo sgomenta di quel che ha fatto, di quel che sta per fare, di un futuro ignoto nel quale dovrà render conto; lo sgomento che gli muta d'un tratto l'anima e, all' invisibile presenza d'un giudice, lo guida, senza che egli lo voglia, alla virtù insolita della pietà: e fantasticando dietro i versi fecondi del Manzoni, ci sorge nella mente la figura dell' Innominato, il *violento* dai *tumidi pensieri*, a cui lo *sgomento* di un giu-

Per Te sollevi il povero
Al ciel, ch'è suo, le ciglia,
Volga i lamenti in giubilo,
Pensando a Cui somiglia:
Cui fu donato in copia, 125
Doni con volto amico,
Con quel tacer pudico,

---

dice divino *insegna la pietà* per Lucia. Il riscontro fu già notato, diversamente, dal BROGNOLIGO (39-_{117}): ma lo si può allargare di molto. Questa strofe e quella seguente sono animate dallo stesso spirito che domina nei *Promessi Sposi*, contengono in certo modo il motivo fondamentale del romanzo, dove il poeta mette di fronte deboli virtuosi e potenti malvagi, e consola i primi colla fede e abbatte o redime i secondi colla misteriosa forza di Dio.

V. 122: Ch' è suo: il Manzoni cita: *Beati pauperes, quia vestrum est regnum Dei* (LUCA, VI, 20). *Confortato da Dio, il povero sollevi gli occhi al cielo che gli fu promesso.* Il povero, dalla terra che lo travaglia, leva gli occhi al cielo che lo compenserà: nell'atto si vede l' impulso spontaneo del dolore e della fede.

V. 124*: Pensando che la sua sorte è simile alla tua,* che anche tu eri povero e hai sofferto nel mondo.

V. 125: Colui al quale toccarono molti beni. Il D'ANCONA osserva finemente (73): « *donato,* perchè la ricchezza è dono della sorte, non dritto. »

V. 126: Amico: aggettivo suggerito da un altissimo sentimento di fratellanza e di umiltà cristiana.

V. 127: Tacer pudico: è la modestia innalzata a pudore, fatta più bella; quasi come un vergognarsi che il bene che si fa, appaia altrimenti che dall'azione. Il *tacer pudico,* unito col *volto amico,* rappresenta completamente l'animo cristiano che vede nel povero un fratello da aiutare, senza farsene un merito e senza umiliarlo. Ci sono degli atti che qualunque parola guasterebbe, delle miserie che vogliono un conforto muto perchè hanno ancora un orgoglio da difendere: una parola di pietà fraterna soccorrendo un povero val meno che il silenzio.

Che accetto il don ti fa.
Spira de' nostri bamboli
Nell' ineffabil riso ; 130
Spargi la casta porpora
Alle donzelle in viso ;
Manda alle ascose vergini
Le pure gioie ascose ;
Consacra delle spose 135
Il verecondo amor.

V. 128 : Ti : ha significato impersonale e dà alla frase un tono troppo famigliare ; è evidentemente suggerito da una ragione eufonica.

V. 129-130. Noi vediamo nel sorriso dei fanciulli qualche cosa di angelico : la fantasia religiosa del Manzoni ne fa un soffio divino. *Bamboli* non mi va nemmeno qui (Cfr. *La Risurrezione,* v. 91), benchè giustamente il D'ANCONA osservi che « qui forse spiace meno » (73-_{189}).

V. 129-136. Tutto ciò che di più etereo v'è nella bellezza umana, ciò che di più puro v'è nei sentimenti delle creature belle, è rappresentato come un alito divino. Questo è il pensiero che unifica la strofe e le dà una delicatezza aerea.

V. 131-132. Il Manzoni ha descritto il pudore femminile con un'anima verginale, come nessun altro dei nostri scrittori : ha toccato quel mistero senza profanarlo, facendone sentire — anzi — il profumo di mistero. Ricordiamo « La faccia esamine Si ricomponga in pace, Com'era allor che improvida D'un avvenir fallace, *Lievi pensier virginei Solo pingea* » ; « Addio, casa natía, dove, sedendo, *con un pensiero occulto,* s'imparò a distinguere dal rumore de' passi comuni il rumore d'un passo *aspettato con un misterioso timore* », e parecchie altre parole divine suggerite al poeta dalla presenza di Lucia.

V. 133-134 : Manda alle vergini segregate dal mondo, le pure gioie che non si manifestano esternamente, ma allietano l' intimo dell'animo.

V. 135-136. Nota la delicatezza colla quale, dopo le gioie verginali, spirituali, di queste donne romite, sono accennate le gioie terrene delle spose : tanta delicatezza che anche queste ci appaiono

Tempra de' baldi giovani
Il confidente ingegno;
Reggi il viril proposito
Ad infallibil segno; 140
Adorna la canizie
Di liete voglie sante;
Brilla nel guardo errante
Di chi sperando muor.

---

come « pure gioie ascose », poichè soltanto quello che esse hanno di immateriale è rilevato, anzi suggerito: *consacra* e *verecondo* le sublima. Ci torna alla mente: « Addio, chiesa, » « dove *il sospiro segreto del cuore doveva essere solennemente benedetto, e l'amore venir comandato, e chiamarsi santo.* »

V. 137-144. Donne e bambini, immagini della grazia e della purezza divina, nella strofe antecedente; giovani, uomini maturi, vecchi, immagini della forza e della saggezza divina, in questa.

V. 137-140: Tempra la baldanza dei giovani che confidano troppo in se stessi; indirizza e guida (reggi è abilmente usato con duplice senso) *il meditato proposito dell'uomo maturo alla meta, con tale costanza che quella non gli fallisca.* — In questi quattro versi le parole sono scelte con un'accortezza pariniana; negli ultimi due le idee sono robustamente condensate.

V. 141-142. Ornamento spirituale, quello che rende bello anche un vecchio. *Liete:* la letizia deriva dalla santità delle voglie.

V. 143-144: Brilla: dipinge la luce spirituale della fede, che ravviva lo sguardo *errante*, incerto, di chi sente sfuggire da' suoi occhi la luce del sole. Così alla mente del lettore la mortale malinconia di *errante* sfuma dinanzi alla serenità di quella luce oltremondana che s'accende nello sguardo del morente. Al momento umano della morte — lo sgomento — succede quello divino: la speranza. Chiusa degna d'un così grande inno.

Nelle ultime strofe ci passa dinanzi, ordinatamente, tutta la vita, illuminata per tutto il suo corso dal raggio divino. Lo Spirito vegli sopra gli uomini dalla nascita alla morte, e oltre. Con la speranza che va oltre la morte e prolunga nell'eternità la potenza beatifica di Dio, si chiude quest'altissima laude dello Spirito Santo. Al di là della chiusa, come al di là del termine della

vita, si aprono gli spazi infiniti dell'oltremondo: epilogo degno della sublimità dell' inno.

Giudizio complessivo. — È fra i cinque inni quello che il Manzoni meditò più a lungo. Bisognerebbe confrontar tutte le stesure con l'ultima, per vedere con quale faticosa costanza abbia perseguito il capolavoro: certo egli lo intravvedeva più che quando componeva gli altri inni, e non voleva lasciarselo sfuggire. A questi due versi: « E quando chiuso il tepido Fonte di sua ferita, » sottentrano gli altri due: « E allor che dalle tenebre La diva spoglia uscita. » Che volo! Quante altre volte, studiando quelle varianti, vediamo il Manzoni, intento sulla parola che non scolpisce, non dipinge, non crea, trarre finalmente la luce dalla materia grigia! E allora sentiamo anche noi la soddisfazione che dovette provar lui dopo aver conquistato l'espressione immutabile; e la sua immutabilità ci sembra anche più necessaria assistendo alla faticosa scoperta dell' ispirazione, vedendo quante volte la meditazione stessa del poeta scorga nell'impeto del primo momento una gonfiezza scambiata per estro. Nulla meglio di questi confronti mostra la differenza fra il poeta e il grande poeta, e come la riflessione faccia scaturir questo da quello. La prima ispirazione della *Pentecoste* è spesso tutta sbuffi ingannevoli, senza fibre, non contenuta dal gusto, dall'arte, che è più freno che vortice; la meditazione la rafforza e la concentra. Studiando i manoscritti, vediamo efflorescenze potate coraggiosamente come nei *Promessi Sposi,* motivi poetici concentrati come nel romanzo, dove la grande arte, nonostante le apparenze contrarie, è uguale. Ciò che prima è comune, incolore, senza impronta individuale, si forma a poco a poco, come un organismo, e finalmente balza nella vita. Ed ecco *La Pentecoste* quale la leggiamo noi, dove l' ispirazione che prima si disperdeva, è raccolta; dove attorno ad un unico motivo e ad un unico sentimento ne sono concentrati altri cento, che si riconducono tutti a quell'unico; dove una moltitudine di immagini rampollano da quella dominante, dell'onnipotenza dello Spirito.

Il paragone cogli altri inni non è nemmeno possibile; questo, anzi, per l' impeto ininterrotto, è l'unico vero inno. Le parole feconde, quelle che suscitano una folla di pensieri e di fan-

tasmi; i quadri d' inesauribile suggestività sentimentale; la densità; la concentrata ricchezza della poesia; l'unità dell' ispirazione fanno pensare al *Cinque maggio* e al coro d' Ermengarda: siamo, infatti, press'a poco nel medesimo periodo, in quello dell'attività prodigiosa e intensa del pigro Manzoni, che lo portò, esso solo, all' immortalità.

Qui c'è veramente un sentimento fondamentale, la visione nuova, personale, del fatto biblico: il molteplice mondo della realtà, veduto con occhio umano, che si rinnova e si innalza al soffio del mondo eterno. Qui, come nel *Cinque maggio*, nella *Morte d'Ermengarda,* nei *Promessi Sposi,* c'è la manifestazione piena del sentimento religioso caratteristico del Manzoni, che infonde il divino nell'umano, rappresenta con nitidezza la realtà terrena pur mentre la avvolge d'un'aura oltreterrena, scorge — vigile in ogni istante della vita — l'occhio di Dio. È un sentimento in cui si fondono in un solo il sentimento della realtà e quello del divino e si manifestano contemporaneamente e colla medesima potenza entrambi. Perciò il Manzoni è tanto religioso e punto mistico: la sua fede è, non l'oblio di questo mondo, ma la sua sublimazione. Perciò il suo sentimento religioso è, non dimenticanza dell'anima in Dio, ma fratellanza dell'anima con tutti gli uomini; perciò nella *Pentecoste* — la celebrazione dello Spirito Santo — la rappresentazione del mondo umano è così vasta e così varia, e Dio è cantato — più che in sè, più che come astratto dominatore dell'universo — come guida dei liberi e degli schiavi, degli uomini di tutte le plaghe, dei poveri e dei ricchi, dei virtuosi e dei malvagi, dei giovani e dei vecchi, delle spose e delle vergini, di un' immensa e molteplice folla a cui il Manzoni ha l'occhio non meno che a Dio, e che alla sua fantasia si presenta nitida più che Dio, ma sublimata da quel Dio che le regna nell'anima. In quest' inno Dio vive, non in sè, ma nel mondo sul quale governa: questa è la perfetta immagine del sentimento religioso del Manzoni in tutti i suoi capolavori.

Ma quel che distingue la *Pentecoste* è il gaudio dell'anima che si sente legata, insieme con tutti gli uomini, a Dio; il suo abbandono appassionato alla guida suprema; il volo ampio dello spirito che raccoglie con sè, in una sola adorazione, come genuflessa in una chiesa sterminata, tutta l'umanità.

Il ritmo che move l' inno dal principio alla fine, è pieno di palpiti; ma ciascuna frase, presa a sè, è per lo più serena, pre-

cisamente tornita. Anche qui si rivela il poeta che sa frenare i sentimenti più impetuosi e fissarli nella forma più nitida, il poeta che ha l'animo aperto ai sentimenti più profondi e più indefiniti e la mente sempre vigile a costringerli in un'espressione netta. È lo stesso Manzoni che condensò tanto amore in poche parole di Lucia e di Ermengarda e seppe svelare così semplicemente e così brevemente l'anima tenebrosa dell' Innominato: *lo scultore di sensi.*

IL NOME DI MARIA.

(9 novembre 1812 - 19 aprile 1813).

Tacita un giorno a non so qual pendice
Salia d'un fabbro nazaren la sposa;
Salia non vista alla magion felice
D'una pregnante annosa;

V. 1-20: Maria va a visitar la cognata Elisabetta e le annunzia che diventerà madre del Redentore e sarà perciò eternamente esaltata. Infatti ora il nome della Vergine è solenne a tutti i Cristiani.

V. 1: *Non so qual*: perchè? È vero che nel Vangelo il nome non c'è; ma questo non toglie che « non so qual » sia prosaico e cancelli quindi bruscamente l' impressione poetica di *tacita,* che rappresenta bene la raccolta pensosità di Maria — tutta compresa della gioia dell'annunciazione — e comincia l' inno con religiosa solennità.

V. 2: *Maria, moglie di Giuseppe, falegname di Nazareth.*

V. 3: *Salia*: ripetizione enfatica, inutile. *Non vista*: bene il TOMMASEO (325): « Questa donna oscura, di cui nessuno curava conoscere i passi, *doveva* un giorno riempire del nome suo tutto il mondo. » Ma questo contrasto nel Manzoni ha poco rilievo. *Felice,* perchè sarà allietata, dopo tanti anni, da un bambino nato a grandi cose (Giovanni Battista).

V. 4: *Incinta d'età avanzata.* L'espressione, non comune, se non imprecisa, vuol nobilitare l'immagine, ma non evita una certa mpressione di goffa ricercatezza.

E detto salve a lei, che in reverenti 5
Accoglienze onorò l'inaspettata,
Dio lodando, sclamò: Tutte le genti
Mi chiameran beata.
Deh! con che scherno udito avria i lontani
Presagi allor l'età superba! Oh tardo 10
Nostro consiglio! oh degl' intenti umani
Antiveder bugiardo!
Noi testimoni che alla tua parola
Ubbidiente l'avvenir rispose,
Noi serbati all'amor, nati alla scola 15
Delle celesti cose,

V. 5-6. Il Finzi nota giustamente che c'è del pedestre e del forzato *(Lezioni di st. d. lett. it.*, Torino, 1891, vol. IV, parte I, p. 204).

V. 7-8: *Tutte*, ecc.: v. Luca I, 48. Del resto tutto il passo ha riscontri con Luca. Annunzia ad Elisabetta che sta per diventar madre d' un bambino predestinato.

V. 9-10: *Con che scherno avrebbero sentito il lontano presagio di Maria gli uomini d'allora, « che ignoravano l' umiltà del cuore » e « misconoscevano superbamente quanto ripugnava » alla loro esperienza!* (Brognoligo 42_{10}). *Lontano,* per il tempo che abbraccia quel presagio, tutto il futuro.

V. 10-12: *Quanto poco innanzi si spinge, e come sbaglia la mente umana quando vuol protendere (intenti) lo sguardo nel futuro!* — Brognoligo (42_{10}): « *tardo*: l'aggettivo è in bella contrapposizione ideale con *lontani* ». — Tutta la strofe ha un fare alto e solenne, rinforzato da alcune cesure e da alcuni allacciamenti molto accorti, e dà quindi rilievo alle due prime strofe che di per sè non hanno tutta la gravità necessaria.

V. 13-14: *Che la profezia* (cfr. vv. 7-8) *si avverò*; ma la cosa è detta dal Manzoni, non soltanto con singolare gravità e precisione, ma anche in modo da rilevar la divinità di Maria, padrona del futuro *(ubbidiente)*.

V. 15-16. Versi infelici, comunque s' interpretino. Spiegherei, press'a poco come il Bertoldi (83_{18}): Noi destinati a nascere sotto la legge d'amore data da Cristo, cresciuti alla scuola delle sue

Noi sappiamo, o Maria, ch'Ei solo attenne
L'alta promessa che da Te s'udìa,
Ei che in cor la ti pose: a noi solenne
È il nome tuo, Maria. 20
A noi Madre di Dio quel nome sona:

---

dottrine; e aggiungerei che *amor* richiama per contrasto « l'età superba » del v. 10.

V. 17-18: *Mantenne la promessa che Elisabetta udì sonare sul tuo labbro* (cfr. vv. 7-8). *Solo*: Guglielmo Padovan *(Dell'inno Il nome di Maria, di A. M.*, Alba, 1887, p. 22) mostra di credere inspiegabile questa parola; e in fondo non ha torto. L'unico modo possibile di intendere sarebbe questo: *Egli solo, e non tu;* come se il Manzoni, con questo e notando che la promessa era stata suggerita da Cristo, avesse voluto scagionar Maria dell'accusa di superbia che avrebbero potuto farle gli infedeli sentendo la sua profezia; come se avesse voluto insistere sull'umiltà di Maria, incapace di per sè, senza l'opera divina, di tanto miracolo. Ma la concentrazione dell'idea in quel *solo* è troppa e forzata, e tutto il valore di quella parola poggia sulla supposizione: « Con che scherno udito avria », ecc., la quale, essendo appunto una semplice supposizione, rende logicamente inutile il *solo*. Che io sappia, nessun commentatore ha spiegato questo passo, tranne il Venturi (87) che interpreta: « *Ei solo,* perchè fu solo Iddio che *pose* nel cor della Vergine quella profezia, e solo che potesse rendere *ubbidiente l'avvenire* alla parola di umile e ignota fanciulla. » Ma, spiegato in questo modo, *solo* diventa inutile, perchè nessuno, nemmeno « l'età superba », avrebbe potuto credere che quella profezia dovesse avverarsi per opera di un altro che non fosse Cristo, o non soltanto per opera di Cristo; anzi « l'età superba » non avrebbe creduto affatto che la profezia potesse avverarsi.

V. 19-20: *Lui che ti suggerì la profezia, lui fece in modo che si avverasse*: *perciò ora per noi il tuo nome è sacro* e ci ricorda il più grande avvenimento della storia del mondo. Come si vede, *solenne* ha un significato molto comprensivo.

V. 21-64: *Dovunque e sempre Maria fu invocata; ella salva e consola; ogni giorno gli uomini ricordano i suoi dolori e le sue gioie.*

V. 21: *Il nome di Maria per noi significa Madre di Dio.*

Salve beata! che s'agguagli ad esso
Qual fu mai nome di mortal persona,
O che gli vegna appresso?
Salve beata! in quale età scortese 25
Quel sì caro a ridir nome si tacque?
In qual dal padre il figlio non l'apprese?
Quai monti mai, quali acque
Non l'udiro invocar? La terra antica
Non porta sola i templi tuoi, ma quella 30
Che il Genovese divinò, nutrica
I tuoi cultori anch'ella.
In che lande selvagge, oltre quai mari

V. 24: *O che gli venga subito dopo in solennità.* La strofe ha qualche cosa di fiacco.

V. 25: *Scortese*: è poco espressivo.

V. 26. Brutto verso.

V. 28-29. Questa interrogazione prepara il periodo affermativo seguente; ma, nel modo com'è formulata, fa un po' l'effetto d'esser trascinata dalla rima. Non è una di quelle espressioni che s'impongono senz'altro alla fantasia, che non permettono di pensare se siano spontanee o no. Altri può giudicar diversamente. Per es. il VENTURI (88) annota: « Chiaro e spedito modo per indicare che non v'ha luogo sì alpestre e solitario che non abbia udito ripetere quel nome »: ma la poesia della solitudine la aggiunge il commentatore. Certo il passo, se non è brutto, non è nemmeno bello, ed è uno dei molti di quest' inno, dove per provare una commozione poetica bisogna prepararsela con un ragionamento sottile; gioie sterili e fredde, nell'arte come nella vita.

V. 29-31: *Non soltanto il vecchio continente porta i tuoi templi, ma anche,* ecc. È una notizia non trasfigurata dalla poesia. Lascio al lettore il facile compito di scoprire la costruzione retorica e compassata di questi versi.

V. 33-36: *In che lande selvagge, al di là di quali mari (in quali remoti paesi) si coglie un fiore di nome così barbaro che non sia mai stato deposto sui benedetti gradini (soglie) dei tuoi miti altari?* -- S'intende che la *barbarie* del nome sta invece

Di sì barbaro nome fior si coglie,
Che non conosca de' tuoi miti altari 35
Le benedette soglie?
O Vergine, o Signora, o Tuttasanta,
Che bei nomi ti serba ogni loquela!
Più d'un popol superbo esser si vanta
In tua gentil tutela. 40
Te, quando sorge, e quando cade il die,
E quando il sole a mezzo corso il parte,

della barbarie del popolo che lo usa: ma è una trasposizione infelice: la barbarie del nome è una cosa troppo materiale. Questa strofe costò fatica al Manzoni: la rifece tre volte e non giunse ad un'espressione definitiva. Tuttavia delle cinque interrogazioni questa è la migliore: dà un'immagine; coglie nel suo aspetto caratteristico il culto gentile di Maria nella quale rimane, con la divinità, la donna. — *Miti*: per la mitezza della divinità a cui gli altari sono innalzati; e *miti* unito a *fiore* fa pensare alla soavità della Donna divina.

V. 37: *Signora*: *regina delle anime.*

V. 38: *Con che bei nomi ti invocano i cristiani in tutte le lingue!* — *Serba*: D'Ancona (77): « quasi scegliendoli.

V. 39-40. Il complesso non è senza difetti, non ultimo quello del suono; ma è bello *gentile* dopo *superbo*: rileva bene anche qui il dolce impero di Maria, la soavità della sua figura femminile che affascina anche i cuori più forti. Si sa che il culto di Maria ha sempre avuto qualche cosa di umano: Maria madre di Gesù, madre degli afflitti, difenditrice dei peccatori; e nel medio evo, nel culto e nell'arte, la gentilezza cavalleresca la avvicinò ancora di più al nostro mondo.

V. 41-44. Il ritmo ha una lentezza solenne, religiosa; accompagna bene l'onda grave e larga della campana, ferma a meditare sullo scorrer perenne del tempo che riconduce perennemente l'anima a rifugiarsi sotto la materna protezione di Maria. Comincia con questa un gruppo di tre strofe che sono la parte veramente bella dell'inno, dove la serie delle lodi, ordinata e un po' fredda, diventa una serie di immagini, animate non solo da una calda fede ma anche da una profonda psicologia.

Saluta il bronzo che le turbe pie
Invita ad onorarte.
Nelle paure della veglia bruna 45
Te noma il fanciulletto; a Te, tremante,
Quando ingrossa ruggendo la fortuna,
Ricorre il navigante.
La femminetta nel tuo sen regale

V. 45-48: *A te ricorrono gli uomini nei pericoli*: ma l' idea è presentata, efficacemente, sotto forma concreta. *Bruna* spiega pittorescamente le *paure; veglia,* aggiunto a *bruna,* fa sentire la presenza lunga e angosciosa dei fantasmi, come nel Leopardi: « Quando fanciullo, nella buia stanza, Per assidui terrori io vigilavo, Sospirando il mattin ». *Quando ingrossa ruggendo la fortuna* dà, di volo, un' immagine larga e spaventosa d'una tempesta; *ingrossa* fa pensare anche al terrore che cresce insieme colle onde.

V. 49-52. C'è lo spirito profondamente, cristianamente democratico del Manzoni, quello stesso che trasfigura l' umile Lucia supplicante la Vergine nel castello dell' Innominato. La *femminetta,* quella di cui il mondo non cura i dolori *(spregiata lacrima),* ha tuttavia un'anima *immortale*, come *il fiacco che piange* e sul quale *s' innalza* il violento *(La battaglia di Maclodio*: « Maledetto colui... Che s'innalza sul fiacco che piange, Che contrista uno spirto immortal! »), e non teme — pur così umile com'è — di non trovar conforto nella Madonna *(nel tuo sen regale)*. Il mondo spregia le lacrime della femminetta; Maria, tanto più alta, le deterge. — *Beata*: la beatitudine di Maria solleva la femminetta sopra gli affanni terreni; *beata* è la ragione del conforto, fa veder l' immagine di Maria che appare radiosa alla fantasia rapita dalla fede. *Espone*: fa veder la femminetta che *racconta* a Maria i suoi affanni; e le femminette dall' ingenua fede, fanno proprio così, come se Maria fosse una sublime amica, e non si accontentano della preghiera, che è uguale per tutti. — Le idee e i contrasti sono condensati magistralmente. Come la maggior parte delle descrizioni manzoniane sono vivificate da un intimo significato spirituale, così la pittura del confidente abbandono della femminetta è innalzata dal modo molteplice e penetrante che ha il Manzoni di guardar l' umanità, e dalla sua fede profondamente pensata.

La sua spregiata lacrima depone, 50
E a Te beata, della sua immortale
Alma gli affanni espone;
A Te che i preghi ascolti e le querele,
Non come suole il mondo, nè degl'imi
E de' grandi il dolor col suo crudele 55
Discernimento estimi.
Tu pur, beata, un dì provasti il pianto;
Nè il dì verrà che d'oblianza il copra:
Anco ogni giorno se ne parla; e tanto
Secol vi corse sopra. 60
Anco ogni giorno se ne parla e plora
In mille parti; d'ogni tuo contento

V. 53-56. Amplia l'antecedente allusione a Maria per la quale ogni anima ha lo stesso valore; e forse l'amplificazione non è del tutto necessaria; certo, specialmente per il prosaico allacciamento *a te che,* segna un infiacchirsi della poesia, nonostante l'energica espressione *crudele discernimento.*

V. 54-56: *Non distingui fra il dolore dei grandi e quello degli infimi, come fa invece il mondo crudele.*

V. 57: *Tu pure, che ora sei beata, un giorno provasti il pianto.* Come se volesse dire: Anche la femminetta che oggi piange, domani sarà beata; Maria nella sua misericordia e nella sua umiltà, solleverà fino a sè la femminetta dolente.

V. 59-60: *E tanto Secol vi corse sopra*: la pausa fra l'uno e l'altro verso allunga nella nostra fantasia la distesa del tempo.

V. 61: Anco: ripresa enfatica, tanto più che la frase *se ne parla* è tutt'altro che solenne, anzi ha del discorso famigliare.

V. 62: *D'ogni tuo,* ecc.: la mancanza d'uno stretto legame con quello che precede, mi sembra aspra. Tutta la strofe è alquanto prosaica: *come di fresco evento* è flaccido; questo si può dire d'un gran fatto umano, non d'un gran fatto divino: è un immiserirlo; il divino è fuori del tempo, non ha nè passato remoto nè passato prossimo. Insomma, lo ripeto, quel *parlarne,* e *come d'un fresco evento*, ha, sit venia verbo, della chiacchiera. Il TOMMASEO (327) invece: « Non fosse che quest' ultimo verso, basterebbe

Teco la terra si rallegra ancora
Come di fresco evento.
Tanto d'ogni laudato esser la prima 65
Di Dio la Madre ancor quaggiù dovea;
Tanto piacque al Signor di porre in cima
Questa fanciulla ebrea.
O prole d'Israello, o nell'estremo
Caduta, o da sì lunga ira contrita, 70
Non è costei che in onor tanto avemo,
Di vostra fede uscita?
Non è Davidde il ceppo suo? Con Lei
Era il pensier de' vostri antiqui vati,
Quando annunziaro i verginal trofei 75
Sopra l'inferno alzati.

quest'uno a manifestare il poeta. Egli è proprio della poesia dedurre dal vero più semplice le ispirazioni più nuove.

V. 65-84: *Maria era ebrea; anche gli Ebrei, come tutti gli uomini della terra, la dovrebbero adorare.*

V. 65-66. Versi faticosissimi. *Tanto la madre di Dio doveva essere anche in terra la prima fra tutte le persone lodate (ogni laudato).* Non vedo l'utilità di quest'idea.

V. 68: *Fanciulla* richiama al pensiero che l'umiltà è esaltata.

V. 69-70. È l'idea espressa con molto maggior forza tragica nella *Passione* (vv. 69-72). *Contrita*: *oppressa dall'ira di Dio per il martirio di Cristo.*

V. 71: *Avemo*: arcaismo bruttissimo, ingiustificato, che non nobilita nulla.

V. 73-76. A Lei pensavano i vostri antichi profeti, quando annunziavano che la Vergine avrebbe generato un figlio destinato a vincere la potenza del demonio, che fino allora aveva tenuto gli uomini oppressi dalle conseguenze del peccato originale (V. Genesi, III, 15 e Isaia VII, 14). E neanche qui non c'è poesia.

V. 77-80. Per le ragioni indicate nelle due strofe antecedenti, invita gli Ebrei ad unirsi coi Cristiani per pregar Maria.

Deh! a Lei volgete finalmente i preghi,
Ch'Ella vi salvi, Ella che salva i suoi;
E non sia gente nè tribù che neghi
Lieta cantar con noi: 80
Salve, o degnata del secondo nome,
O Rosa, o Stella ai periglianti scampo;
Inclita come il sol, terribil come
Oste schierata in campo.

V. 77: *Finalmente*: perchè finora non l'hanno venerata. Sia detto con reverenza, ma si può dubitare dell'opportunità di questo platonico tentativo di conversione. Non vorrei esser frainteso: se ne può dubitare perchè manca in questo passo la spontaneità divina, che rende poetica e venerabile ogni ingenuità, anzi non la lascia scorgere. Gli argomenti usati dal Manzoni in quest'esortazione, sono quelli d' un poeta dotto, non quelli d' un animo semplicemente e caldamente religioso. Del resto i vv. 65-78, nel complesso logico dell' inno, fanno un po' l'effetto d'un' intrusione; sopratutto è forzato il passaggio dalla parte antecedente a questa, cioè la quintultima strofe.

V. 78: *I suoi*: *fedeli*.

V. 79-80: *Tutti i popoli, non solo gli Ebrei, cantino con noi.* — Da questo richiamo alla profezia della seconda strofe deriva maggiore unità all' inno.

V. 81: *Secondo* è oscuro e poco significativo. Si danno due spiegazioni, entrambe accettabili: 1ª « Fatta degna che il suo nome fosse il secondo [il più grande] dopo quello di Gesù » (VENTURI 95); 2ª nella preghiera quotidiana la Vergine ha due nomi: *Maria mater Dei*; il *secondo* è *mater Dei* (PADOVAN).

V. 82. La Chiesa la chiama: *Rosa mystica, maris stella*. Innumerevoli i poeti sacri e profani che si sono ricordati di quest'ultima determinazione soave e paurosa, che fa brillare la mite luce di Maria sopra le tempeste della vita.

V. 83-84. Cfr. *Cantico dei cantici*, VI, 9. Versi robusti che dovettero illudere il Manzoni d'aver finito bene l' inno; ma ha ragione il FINZI (209): stonano colla dolcezza della figura della Vergine rappresentata in tutte le strofe antecedenti. Il BERTOLDI (88)

spiega, a difesa: « Si ricorra a lei, sicuri d'essere validamente aiutati nelle avversità della vita e nella lotta contro il male e le passioni »: ma quest'idea è troppo nascosta nella frase del Manzoni; quindi l'interpretazione del Bertoldi non basta a togliere la cattiva impressione.

GIUDIZIO COMPLESSIVO. — Non c'è un soffio unico che animi l'inno dal principio alla fine. Il complesso è molto languido, e si rinforza solo di quando in quando in figurazioni evidenti e penetrate di pensiero e di sentimento: oltre queste non ci sono che bellezze poco evidenti, molto studiate, prove d'ingegnosità, finezze, di cui la poesia non s'accontenta. Anche qui, come nella *Pentecoste*, ciò che è più vivo alla fantasia del Manzoni, è l'umanità che passa attraverso il mondo sotto la protezione divina. *La Pentecoste* rappresenta gli uomini vigilati dallo Spirito Santo, il *Nome di Maria* dalla Vergine; la prima è una lauda dello Spirito Santo, la seconda è una lauda di Maria, molto meno vasta, molto meno densa, molto meno calda. Il ritmo stesso, ben diverso, distende il sentimento in onde larghe e tranquille piuttosto che spingerlo in grandi impeti. L'endecasillabo fluisce misurato e si riversa calmo nel settenario dando all'anima un senso di dolcezza grave: ma talora il Manzoni si lascia trascinar da quest'onda e non vede che intanto, se la musica c'è, la poesia è assente. Anzi la musica stessa finisce per riuscire, qua e là, monotona e fiacca.

FRAMMENTO.

(Lesa, 1847)

A Lui che nell'erba del campo
La spiga vitale nascose,
Il fil di tue vesti compose,
De' farmachi il succo temprò;
Che il pino inflessibile agli austri, 5
Che docile il salcio alla mano,
Che il larice ai verni, e l'ontano
Durevole all'acque creò;
A quello domanda, o sdegnoso,
Perchè sull' inospite piagge, 10

Nella lettera colla quale il Manzoni inviò questi versi a Luisa Collet, si trova indicato il concetto informatore dell' inno, che rimase frammentario e che io riproduco per la bellezza degli ultimi versi: « J' y voulais répondre à ceux qui demandent quel mérite on peut trouver aux vertus, stériles pour la société, des pieux solitaires » *(Epistolario,* II, 282). Si conoscono ora altre dieci strofe di questo frammento, pubblicate da ATTILIO DE-MARCHI *(Dalle carte inedite manzoniane del Pio istituto pei figli della Provvidenza in Milano,* Milano, 1914, pp. 12-17) ; ma sono brutte, e il Manzoni, che lo sapeva, le tenne per sè. La data è fornita dalla seconda moglie del poeta, ed è probabile che sia esatta.

V. 2: *Vitale*: perchè nutre.

V. 4: *Infuse nelle piante succhi medicinali.*

V. 6: *Docile*: *pieghevole ;* ma l'aggettivo del Manzoni è più nuovo e più vivo.

V. 9: *Sdegnoso,* come si ricava dalla lettera citata e da una strofe che non riporto, è chi domanda qual merito si può trovar nelle virtù dei pii solitari. C'è in esse tanto merito quanta bellezza nel fior che muore non colto dopo aver dato il suo profumo al cielo, senza che nessuna creatura umana se ne sia inebriata. Il

Al tremito d'aure selvagge,
Fa sorgere il tacito fior;
Che spiega davanti a lui solo
La pompa del pinto suo velo;
Che spande ai deserti del cielo 15
Gli olézzi del calice, e muor.

paragone esalta con sentimento squisito e profondo quelle virtù ignorate che esalano il loro profumo al solo cospetto di Dio.

V. 12: *Tacito*: il D'Ancona spiega (82): « umile, ignoto, del quale non si ragiona ». No: qui c'è un senso di poesia che in questa spiegazione sfuma. Anzitutto, il Manzoni scrisse *Tacito* pensando anche ai pii solitarii, alla loro vita di silenzio; e quindi quell'unica parola suggerisce contemporaneamente due immagini. Poi, *tacito*, in quel luogo deserto, dove l'unica cosa viva è il fiore, dà un'anima umana al fiore, e quasi lo rappresenta come raccolto in una solitudine pensosa.

V. 14: *Velo*: ritrae bene la delicatezza della corolla. Ma *pompa* guasta un po' quest'impressione. — Ora la lezione del De-Marchi dà un suono migliore: *La pompa del candido velo.* Altre varianti, d'altri versi, sono meno notevoli.

V. 13-14. La bellezza esterna del fiore ci richiama alla bellezza morale dei pii romiti.

V. 15-16: Per il significato, v. n. 9.

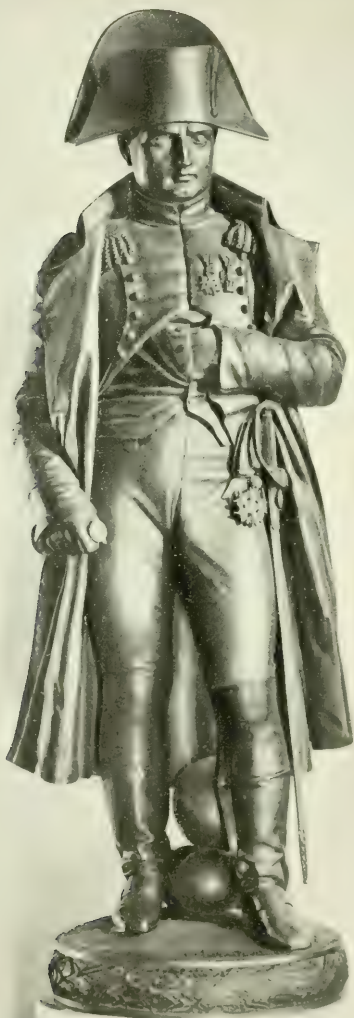
V. 15: *Deserti del cielo*: con *inospite spiagge* e *tacito fior,* compie quel quadro di solitudine divina. Il particolare più solenne — *deserti del cielo* — viene ultimo, e l'impressione se ne accresce. Nel paesaggio così vasto e silenzioso, sulle *inospite piagge,* sotto i *deserti del cielo*, davanti a *Dio solo,* quel fiore unico, tacito, acquista la vita d'un'anima. Dico *unico,* perchè il Manzoni ha usato il singolare, e certo non per il plurale.

Deserti: è difficile spiegar l'incanto di questa parola, che accresce straordinariamente la grandiosità della solitudine e, dopo *lui solo,* sembra accennare al dominio immenso dove Dio regna, unico, nell'eterno silenzio. È della grande poesia impedire al critico di abbracciar con precisione il significato d'una parola: ne sfugge sempre qualche cosa, quello che affascina di più.

V. 16: *Gli olezzi del calice*: un fiore solo, così piccolo, spande i suoi olezzi *ai deserti del cielo*, basta a imbalsamar gli spazi im-

mensi, a tenere intento su di sè lo sguardo di Dio : come la virtù umile e ignorata.

V. 16 : *E muor* : muore non colto, non odorato da nessuno, olezza per sè solo e per il cielo. Le ultime due strofe sono fra la poesia più eterea del Manzoni.

Il D'Ancona (82-83) ha additato parecchie fonti di questo passo ; il Manzoni se n'è giovato non poco, ma le ha superate tutte in armonia e in misura.

IL CINQUE MAGGIO

IL CINQUE MAGGIO

(17-19 luglio 1821)

Ei fu. Siccome immobile,
Dato il mortal sospiro,

V. 1-24: Effetto della morte di Napoleone sul mondo e sul poeta.

V. 1: *Ei*. Ci riporta in un attimo a quei giorni: in quei giorni *Egli* non può essere che Napoleone: gigantesca antonomasia che dà subito proporzioni sovrumane al protagonista e prepara magnificamente all'interpretazione religiosa della sua vita.

Ei fu: è la prima impressione della notizia nell'anima del Manzoni; dunque il primo balenar dell'ode alla fantasia del poeta, il suo motivo essenziale: *Ei* — così grande, *fu* — non è più nulla. Lo sbalordimento è fermato in un'espressione fulminea, che già ci prepara alla fulminea rassegna della vita di Napoleone. Ed è nello stesso tempo l'impressione di tutto il mondo, unanime col Manzoni che qui lo rappresenta. Il resto della strofe è un po' più calmo: dopo il fulmine — *Ei fu* —, il poeta ne contempla gli effetti. Il suo sentimento, semplice e potente, è quello stesso di tutta la terra: in ciò è la ragione principale del consenso che l'ode trovò dovunque. — *Immobile*, quello che aveva corsa tutta l'Europa.

V. 1-7: *Come, dato l'ultimo sospiro, stette immobile la spoglia immemore, priva di tanta anima: così la terra all'annunzio sta, percossa, attonita, muta* ecc.

Stette la spoglia immemore
Orba di tanto spiro,
Così percossa, attonita 5
La terra al nunzio sta,
Muta pensando all' ultima
Ora dell' uom fatale;

V. 3-4 : *Spoglia immemore* acquista di potenza vicino a *tanto spiro;* rappresenta l'oblìo indefinito che si stende sopra un volto spento, lo spirito estinto, la tragica nullità di quel corpo *(spoglia* è più pensoso, più reverente : come a dire, *corpo spogliato dell'anima*) abbandonato dalla grande anima. Buonconte dice di sè ferito a morte : « Quivi Caddi, e rimase *la mia carne sola* » *(Purg.* V, 101-102). Il Manzoni non è inferiore a Dante nel ritrarre la grandiosità melanconica della morte, la solitudine misteriosa della carne che rimane, *immobile*, l' impressione dell'anima che è esulata. L'eroe, pocanzi oppresso dai ricordi, d'un tratto non ha più passato : tutto è finito, come se non fosse mai stato. Ma c'è ancora, su quella spoglia inerte, l'orma del travaglio delle memorie : solo per questo il Manzoni la può dire *immemore. Immemore* è un presentimento del « cumulo delle memorie » ; la vita di Napoleone, prima rapida, folta di vicende, poi travagliata dai ricordi, si affaccia già in un lampo alla fantasia del Manzoni ; e con questa, la nullità di quella vita in confronto coll'eterno. L'ode, che sembra concepita in un attimo, mirabilmente sicura, mirabilmente una, è già tutta in germe nel principio : per questo, proseguendo nella lettura, noi l'accettiamo tutta, senza un momento di dubbio, come l' unico svolgimento possibile di quest'esordio.

V. 5-6 : *Così percossa, attonita* : ha lo schianto della folgore. *Percossa* : come una pianta *percossa* dal fulmine. All' impressione fisica segue quella spirituale : *attonita.* Due momenti colti colla precisione e colla rapidità stessa del fatto. — *Sta* : chiude la strofe e una parte del periodo, e fa risentir quello schianto e la stupita immobilità che ne segue. L' immagine è immensa, abbraccia il mondo intero, unificato da una sola impressione : la spoglia dell' uom fatale, avvicinata a tutta la terra immobile, acquista una grandiosità fantastica ; noi non la immaginiamo più come una spoglia umana dai contorni brevi, definiti.

V. 7-8 : *Muta* : le grandi commozioni sono senza parola ; è una conseguenza di « attonita ». *Pensando all' ultima Ora* : è il

Nè sa quando una simile
Orma di piè mortale 10
La sua cruenta polvere
A calpestar verrà.

---

primo pensiero; al resto della vita penserà quando sarà meno commossa. Ora pensa all' ultima ora, come a cosa incredibile. *L' uom fatale, che pareva che avesse in suo pugno il destino,** è morto? Appunto la vicinanza di ***uom** fatale* a *pensando all' ultima ora* suggerisce, colla densità frequente nel Manzoni, maggiore in quest'ode, che il mondo non sa convincersi che Napoleone sia morto.

V. 9-12: *Nè sa quando un guerriero simile a lui calcherà le sue tracce sanguinose*: questo è, come al solito, il senso, vuotato di poesia. *L'orma* preme veramente sulla polvere. Cercare, poi, se *calpestar* sia proprio o no, in un periodo così impetuoso, in un'immagine che risveglia con tanta forza la visione delle marce fulminee di Napoleone e delle sue cruente battaglie; domandare la precisione d' una parola dove c'è tanta vigoria d'evocazione, e dove probabilmente nessun altro vocabolo avrebbe, per le misteriose e lontane risonanze che hanno le parole dei grandi poeti, richiamato con tanta potenza alla fantasia il calpestio dei cavalli e dei guerrieri: è più da grammatici che da critici. Il Manzoni autocritico, inferiore al Manzoni poeta, che credeva di dover correggere parecchi versi del *Cinque Maggio*, e non volle, forse sentì in confuso il valore di quell'espressione che può parere imprecisa.

V. 11. Fu difesa, più o meno bene, l'apparente diversità di significato che ha *terra* qui e nella prima strofe. Non c'è bisogno di quelle difese, perchè la fantasia di chi legge non trova inciampi. La terra muta di stupore e la terra insanguinata da Napoleone sono una cosa sola, perchè non soltanto gli uomini sono attoniti della scomparsa del grande, ma anche la terra stessa; e tutti sanno che dove è accaduta una tragedia, gli oggetti stessi inanimati sembrano avervi partecipato.

* L' interpretazione solita — *uomo voluto dai fati* — rende poco espressiva la frase del Manzoni.

Lui folgorante in solio
Vide il mio genio e tacque;
Quando, con vece assidua, 15
Cadde, risorse e giacque,

V. 13. Lo sviluppo psicologico dell'effetto della notizia è segnato colla massima nettezza. Il Manzoni che prima, insieme col mondo, era rimasto percosso, attonito, e aveva pensato all' ultima ora del grande, ora si raccoglie — come devono aver fatto tutti allora — e rievoca quella vita.

V. 13-14: *Quando egli sfolgorava di potenza sul trono, il mio genio vide e tacque: nè lo esaltò nè lo vilipese. Folgorante in solio* è un'espressione composta di parole non comuni e dà, anche per questo, un' immagine più che umana della gloria di Napoleone, e vale tutte le prolisse apoteosi dei contemporanei. Ciascuno di questi particolari ci prepara alla « più vasta orma » divina che il Manzoni vede stampata nell' immortale, e ci conduce inavvertitamente e necessariamente all' interpretazione religiosa delle vicende di quella vita. Il grande poeta fa consentire con sè anche chi non ha nè la sua fede nè le sue opinioni; perchè le esprime con una ferrea unità, costituita da piccole, quasi invisibili rispondenze, che formano l'armonia d'un capolavoro, e si ottengono, più che per virtù riflessiva, per la limpidezza della visione, la quale, immobile nel fondo della fantasia, deve soltanto liberarsi dalle immagini estranee che via via le si vorrebbero so vrapporre.

V. 14: *Genio :* vale *tutto l'animo* del Manzoni, che rimase *spettatore pensoso.* Le ultime parole sottolineate mi sembra che diano il preciso significato di *tacque.* Dalla contemplazione pensosa scaturisce poi, dopo la morte di Napoleone, la commossa e convinta interpretazione religiosa della sua vita.

V. 15-16. Veramente non è *vicenda,* ma *successione;* ad ogni modo il primo verso accentua l' incalzarsi *(assidua)* del *cadde, risorse e giacque,* espressione fulminea e scultoria. *Cadde:* Lipsia e l'Elba; *risorse:* i cento giorni; *giacque:* Waterloo e Sant'Elena. *Giacque:* c'è la tronca tragicità della catastrofe e la tristezza dei lunghi anni immobili che seguono. Gli accenni storici in quest'ode sono fugacissimi: la vita di Napoleone è nella mente di tutti, e passa nella fantasia di tutti in un turbinoso balenar d' im-

Di mille voci al sonito
Mista la sua non ha:
Vergin di servo encomio
E di codardo oltraggio, 20
Sorge or commosso al subito
Sparir di tanto raggio;
E scioglie all'urna un cantico
Che forse non morrà.

---

magini, come nei versi del Manzoni. Il poeta ha fermato nelle sue strofe l'animo e la fantasia dei contemporanei di fronte alla notizia: di qui la potente, molteplice vita del capolavoro.

V. 17: *Sonito*: è parola non comune, ed è quindi un breve disprezzo del poeta e del pensatore che ricorda i clamori osannanti o maledicenti degli infiniti poeti napoleonici e delle moltitudini trascinate e mutate dalle vane parvenze.

V. 19-20: *L'animo del Manzoni non si macchiò mai nè di servo encomio nè di codardo oltraggio*: quando Napoleone dominava e quando cadeva. *Codardo*: energica indignazione; mostra l'animo elevato, cristiano del Manzoni che aborre colui « che s' innalza sul vinto (cfr. *La batt. di Maclodio*, vv. 126-127).

V. 21-22. Ora l'animo del Manzoni si commuove, *al subito Sparir di tanto raggio*: preannuncia di nuovo la « vasta orma »; ma qui c'è ancora più impressione che meditazione; c'è ancora il « percosso », l' « attonito », qualchecosa di fisico: il subito sparire di una luce.

V. 23-24. Non a Napoleone vivo, ma alla sua tomba il Manzoni leva il suo canto: all' *urna,* alle « stanche ceneri », da cui Dio « sperde ogni ria parola »: ecco un'altra magnifica espressione che, preannunziata, giungerà poi più efficace. — *Che forse non morrà*: gli venne fuori nella concitazione del comporre, dall'animo esaltato sovrumanamente di fronte allo spegnersi d' una forza più che umana; e lo lasciò. *Forse* è una ben lieve attenuazione. Il cantare d'un uomo che ebbe una così sicura coscienza di sè, pare che abbia dato anche al Manzoni un po' di Napoleone, che lo abbia fatto simile al suo protagonista. Qui il poeta ha lo sguardo e il volo d'aquila, il senso della propria forza che aveva il Bonaparte. Cosa singolare quest' ultima, perchè il Manzoni era sofisticamente mo-

Dall'Alpi alle Piramidi, 25
Dal Manzanarre al Reno,

---

desto. È singolare l' influenza del soggetto sopra di lui, anche per un altro riguardo: questa è l' unica volta che il Manzoni abbia lavorato, si può dire, a precipizio. Il soggetto ebbe su di lui tanta potenza, che per certi rispetti lo trasfigurò; lo investì di sè lasciandogli solo liberi il giudizio e la fede: quello che era necessario perchè Napoleone balzasse dall'ode vivo, non trasformato, ma ad un tempo giudicato.

V. 13-24. Si rileggano queste strofe: l' impressione è che di fronte al Bonaparte rimanga unico giudice il Manzoni. Quelli che lo hanno esaltato od oltraggiato vivo, il Manzoni li ha cancellati col suo giusto disprezzo. Da questi dodici versi si eleva grandiosa la figura del poeta che, dopo aver taciuto nel periodo che più eccitava i cantori napoleonici, sorge alla morte dell'imperatore (anche *sorge* è superbo) e, unico, ne dà un giudizio che — fatta astrazione dalla fede — rimarrà quello dei lontani posteri imparziali; e lo dà con un' unica ode, con il solo canto immortale innalzato a quell'eroe, annullando tutto il resto dell'epica napoleonica — il maestro, l' inesauribile Monti compreso.

V. 25-54: *La potenza di Napoleone.*

V. 25-30. Il Manzoni ritorna più volte ad una contemplazione diversa del medesimo oggetto, come accade ad uno spirito commosso. Questo è il secondo sguardo sintetico a quella vita turbinosa. Prima essa è considerata rispetto alla poesia che i suoi mutamenti essenziali provocarono; ora rispetto all'azione del Bonaparte, vasta e rapidissima; più sotto, rispetto alla varietà delle vicende e al dominio esercitato su due secoli (vv. 37-54). Infine, dopo la tragedia, è guardata sotto la malinconica apparenza d'un incalzar di memorie che si quietano nel mare dell'eternità (vv. 73-96). La contemplazione è via via più larga e più elevata: dal servo od oltraggioso tumulto che quella vita suscitò nei contemporanei, si passa alla sua grandiosa apparenza, poi alla sua reale importanza nella storia del mondo, poi al suo triste svanire di fronte all' unica realtà eterna. Queste fasi segnano l' innalzarsi graduale dell'ode e dell'anima del poeta.

V. 25-26: *Le campagne d' Italia e d'Egitto, di Spagna* (il *Manzanarre* bagna Madrid) *e di Germania*: tredici anni di guerra, rievocati di volo.

Di quel securo il fulmine
Tenea dietro al baleno;
Scoppiò da Scilla al Tanai,
Dall'uno all'altro mar. 30

V. 27: Quel securo: quell'uomo che non esitava mai. Così aggiunge alla rapidità l'altra caratteristica fondamentale dell'azione di Napoleone: la sicurezza.

V. 27-28. Interpreto diversamente dai più, dando a questi due versi un significato più intenso, vedendoci la rappresentazione di due doti di Napoleone, e non soltanto, come spiegano altri, la minaccia e l'attuazione, o il comparire in campo e il vincere. *Il baleno* è *il pensiero, il fulmine l'azione:* rapidissimi entrambi ed entrambi magnificamente rappresentati. Il pensiero è luce — baleno —; l'azione è movimento micidiale — fulmine —. E al pensiero seguiva infallibilmente l'azione, come al baleno il fulmine. Tutta l'Europa in questa strofe saettante ci appare solcata dalla minaccia e dall'opera di Napoleone, come un vastissimo cielo dal baleno e dal fulmine. Potrebbe servire da efficace commento questo passo di Léon Bloy *(L'âme de Napoléon*[3], Paris, 1912, pp. 54-55): « On se demande quel homme a pu galoper autant que celui-là sous le fouet de son destin. On sait sa fameuse course à franc étrier, de Valladolid à Burgos, trente-cinq lieues en cinq heures. Il était parti avec une nombreuse escorte, à cause du danger des guérillas. À chaque pas il laissa du monde en route et arriva presque seul. Il fallait lâcher l'Angleterre, insuffisamment étranglée au nord de l'Espagne, pour se jeter sur la menaçante Autriche et il n'y avait pas une heure à perdre. Cette chevauchée fantastique à peine croyable est une image de toute la vie forcenée de ce Titan, toujours contraint d'aller un peu en avant de la foudre et qui n'obtint de se reposer que dans la mort ».

V. 29-30: Scilla: in Calabria. *Tanai: Don;* allude alla campagna di Russia. Nota, dopo la pausa di « Tenea dietro al baleno », l'urto di *Scoppiò* e gli ultimi due versi, che suonano come il propagarsi d'un rimbombo tra le nubi. Strofe tutta guizzi e tuoni, disordinata nell'enumerazione dei luoghi, come furono tumultuose e ripetute le corse che Napoleone vi fece.

Fu vera gloria? Ai posteri
L'ardua sentenza: nui
Chiniam la fronte al Massimo
Fattor, che volle in lui
Del creator suo spirito 35

V. 31-32. Negli ultimi sei versi palpita un' impetuosa ammirazione. Ora sopraggiunge improvvisa la riflessione: ma il poeta, che non si sente ancora nelle condizioni d'animo necessarie per dare un giudizio pacato, rompe la meditazione appena incominciata e, lasciando ai posteri l'ardua sentenza, s'accontenta di notare la grandiosità di quella vita. E così, senza parere, pur collo stesso dubbio, dà un giudizio duraturo e anticipa la posterità.

L'incertezza morale che noi ora evitiamo lasciando in disparte il giudizio etico e considerando semplicemente l'ingegno di Napoleone, il Manzoni la evita lasciando pure in disparte il giudizio etico — troppo calmo e troppo umile in questo momento di esaltazione — e sollevandosi ad un giudizio che non è nè morale nè intellettuale, ma religioso. Appunto l'esaltazione del momento fa sì che il Manzoni sia più facilmente spinto, non ad un'approvazione ragionata, ma ad un'ammirazione religiosa. La parola *ardua* ci mostra per un attimo il Manzoni critico, coesistente, anche qui, come quasi sempre, col Manzoni poeta; subito dopo, la sua anima religiosa ha il sopravvento. Ma basta quella parola per farci vedere che il Manzoni ha sentito il problema, e per imporre rispetto anche ad un critico irreligioso e intollerante. Per apprezzar bene il senso storico del Manzoni, che coesiste in lui insieme col senso del divino, bisognerebbe leggere, per contrasto, la trasfigurazione mistica di Napoleone fatta da Léon Bloy, che vedendo nell' imperatore uno strumento divino lo libera da ogni colpa.

V. 33-36. Così Napoleone assume già l'apparenza fantastica d'un personaggio da leggenda. Gli ultimi versi si leggono con una reverenza religiosa, quella che ci prende dinanzi ad ogni grandezza inesplicabile. Per il Manzoni Napoleone fu, sia pure per un attimo dell'eternità, un'immagine della molteplice potenza divina; quindi gli rimane venerando anche dopo che il suo dominio è caduto, perchè nel suo aspetto dura la traccia di quello che fu, e perchè Dio che lo lasciò salir tanto in alto e ruinare,

Più vasta orma stampar.
La procellosa e trepida
Gioia d'un gran disegno,
L'ansia d'un cor che indocile
Serve, pensando al regno; 40
E il giunge, e tiene un premio

---

lo soccorre d'una speranza immortale: Napoleone resta, anche dopo l'esilio, una creatura di Dio. Siamo ben più in alto che il «sonito» dei «servi encomi» e dei «codardi oltraggi»!

V. 36: Più vasta: anche il Manzoni era pedante con se stesso quando notava che qui «manca il termine comparativo» *(Carteggio,* I, 552, lettera al Pagani, 15 novembre 1821). Si capisce bene che egli ha voluto accennare ad una grandezza insolita e che la sua espressione non ha il valore d'un superlativo.

V. 37-54. Non con un ragionamento, ma con immagini fervide e incalzanti, è mostrata la verità dell'affermazione che Dio stampò nel Bonaparte una più vasta orma del suo spirito creatore.

V. 37-38: *Il disegno di diventar padrone della Francia e poi del mondo.* La gioia che dà già il disegno, pur solo pensato, perchè è grande e solleva l'anima. *Trepida* dipinge l'ansia di raggiungere il sogno. *Procellosa* ci fa vedere le proporzioni di quel disegno, ce lo allarga dinanzi alla fantasia, ci fa sentire il mutarsi rapido, il travagliarsi vigoroso di quell'anima vasta e battuta come un cielo in tempesta. È una gran pennellata; vuol ritrarre un'anima, e intanto accenna, di volo, a uno spettacolo simile ma più facilmente immaginabile e più visibilmente sterminato (un cielo in tempesta); per il lettore le due cose diventano una sola, e l'anima di Napoleone gli si affaccia alla fantasia, vaga e senza confini. Un correr di nubi, un apparire e uno scomparir di sole: ecco quella gioia.

V. 39: *Indocile*: perchè nato a regnare.

V. 40. Mette in rapido e forte rilievo il contrasto fra l'aspirazione e la realtà, e quindi l' impulso a svincolarsi — indicato anche meglio da *indocile* —. È la condizione del Bonaparte non ancora primo console.

V. 41: *E il giunge*: *e*: finalmente, dopo tanta ansia, colla gioia delle grandi ambizioni soddisfatte. La febbre dello spirito è segnata ancora dal secondo *e* di questo verso.

Ch'era follia sperar;
Tutto ei provò: la gloria
Maggior dopo il periglio,
La fuga e la vittoria, 45
La reggia e il tristo esiglio:
Due volte nella polvere,
Due volte sull'altar.

V. 42. Ribatte sulla vastità del disegno e quindi sulla gioia d'averlo compiuto. Tutta la strofe ritrae, colla solita potenza fuggente, le passioni gigantesche di Napoleone: in sei versi sono concentrati parecchi anni di lotte chiuse, il passaggio dalla trepidazione del sogno alla soddisfazione del suo compimento.

V. 43: *Tutto ei provò*: riassume, per riprender subito l'enumerazione rapida; ottenuto l'intento, segue una pausa di soddisfazione: poi si riprende la corsa di quella vita insonne: l'esaltazione d'un gran sogno, il fremito d'un suddito nato per il dominio, il trionfo, un accavallarsi di passioni e di eventi; poi la sosta di chi ha conquistato la cima e contempla; poi di nuovo l'incalzare infrenabile degli avvenimenti.

V. 43-48. I grandi contrasti della vita di Napoleone. *La gloria Maggior dopo il periglio:* il pericolo del colpo di stato e la gloria d'esser riuscito; il pericolo di tutte le sue grandi battaglie, seguito dal trionfo: tanto maggiore la gloria dopo il pericolo: la gioia chiusa, intima di Napoleone, non è espressa, ma si sente.

V. 45: *La fuga*: dopo la campagna di Russia e Lipsia, è dopo Waterloo.

V. 46: *Esiglio*: Elba e Sant' Elena. Tanto più *tristo* dopo la reggia.

V. 47. Dopo Lipsia e dopo Waterloo.

V. 48. Fino a Lipsia e dopo l'esilio dell' Elba, nei cento giorni. I due versi, messi di fronte, misurano l'abisso fra la « polvere » e « l'altar »; la concitazione del ritmo, la facilità con cui fu varcato. — Tutta la strofe è intesa a rilevare i contrasti della vita di Napoleone, ed è, nonostante l'apparenza, non meno sintetica di altre: « La reggia e il triste esiglio » alludono, in fondo, ai medesimi fatti storici accennati nel verso « La fuga e la vittoria »: ma qui il Manzoni non vuol tratteggiare i fatti esteriori

Ei si nomò: due secoli,
L'un contro l'altro armato, 50

---

della vita di Napoleone, bensì le vicende della sua anima; quindi i termini dell'enumerazione, che possono parer soverchi e materiali, sono invece sobrii e fanno pensare a quel che dovette provare il Bonaparte, sconfitto e vincitore, re ed esule: quattro stati spirituali diversi, che il Manzoni, trattandosi d'un uomo che visse più nell'azione che nel pensiero, accenna appena.

V. 37-48. In dodici versi c'è la storia dello spirito di Napoleone per più di vent'anni. Su quella, tanto più breve e tanto meno varia, degli ultimi sei anni, il Manzoni si ferma di più. Napoleone, potente, è uno dei parecchi grandi della terra: Napoleone, caduto, diventa un grande problema, l'attore d'una tragedia che si ripete senza fine: la sua rovina ha un interesse molto più profondo.

V. 49-54: *Ei si nomò*: *pronunciò il suo nome.* Ogni altra interpretazione abbassa la maestà divina dell'immagine chiusa in questa strofe. Come un Dio che pronunciando il suo nome arresti due eserciti, Napoleone pronunciando il proprio ferma le armi di due secoli. Il Bonaparte non è più un uomo: ripensiamo alla « più vasta orma ». È una grande figura fantastica, come i due secoli che aspettano da lui, sommessi, la loro sorte. Napoleone argina le forze tumultuose della rivoluzione e le avvia ad una meta chiara; mette l'ordine dov'era il caos, frena la rivoluzione e la reazione *(due secoli L'un contro l'altro armato).* Questa è la strofe più importante dell'ode per conoscere il giudizio del Manzoni storico su Napoleone: giudizio pensato, che presenta il protagonista come la più gran mente della rivoluzione, l'arbitro atteso, e che ancora dopo novant'anni di studi appare il più vero. Leggo nel libretto *Massime e pensieri del prigioniero di Sant'Elena. — Manoscritto trovato nelle carte di Las-Casas tradotto dall'inglese* (Napoli, 1820, p. 39, n. 143): « Si è detto che la mia caduta aveva assicurato la tranquillità dell'Europa; si obblia, che essa dovea a me il suo riposo. Io avea diretto la rivoluzione verso un fine ». Quest'operetta fu dichiarata apocrifa da Napoleone, nel suo testamento (Aiaccio, tip. Fabbri, 1833, pp. 4-5), ma è singolare che questo giudizio che coincide con quello del Manzoni, sia stato pronunciato un anno prima del *Cinque Maggio*. — Artisticamente questa è fra le più

Sommessi a lui si volsero,
Come aspettando il fato;
Ei fe' silenzio, ed arbitro
S'assise in mezzo a lor.
E sparve, e i dì nell'ozio 55

notevoli strofe dell'ode; l'idea è trasformata in fantasma, senza nessuno sforzo, e perciò rimane incancellabile nella mente. Alla grandiosità dell'idea corrisponde in tutto la grandiosità dell'immagine: in nessun altro punto come qui Napoleone appare un dominatore.

V. 53: *Ei fe' silenzio*: il cenno è divino; al suono di quel nome, il tumulto cessa come per incanto.

V. 54: *S'assise*: mantiene anche colla nobiltà della parola la solennità della scena.

V. 55-84: *Napoleone caduto.*

V. 55. Dopo una così vasta scena di dominio, quel pensoso *E sparve* è d'un effetto immenso. A quel dominatore ne sottentra un altro ben più grande: e il primo scompare. La presenza di Dio si sente già senza che il Manzoni ne parli. — *E*: chiude in sè una profonda meditazione. Lo spirito del poeta cambia d'un tratto: passa dalla massima esaltazione alla melanconica contemplazione della rovina. Ma il pensiero cristiano della vanità d'ogni potenza umana, come già il giudizio storico della strofe antecedente, non si manifesta in una forma riflessiva: diventa anch'esso quadro, e basta quella fugace congiunzione per far vedere sotto l'immagine una triste meditazione; per presentare alla mente del lettore accorto il tragico contrasto fra il giudizio grandioso che deve far di Napoleone la storia del tempo, e l'indifferenza che conserva di fronte a lui l'eternità; per far riflettere a chi va sino in fondo allo spirito del Manzoni, che dietro l'ombra di Napoleone c'è quella d'ogni potente, e che gli squilli della storia si perdono nel silenzio del tempo senza fine. Presentiamo « Dov'è silenzio e tenebre La gloria che passò. » Il comune pessimismo cristiano diventa in tutta la seconda parte dell'ode, una scena d'alta tragedia, acquista un' impronta individuale, è sentito con la forza di persuasione sentimentale e meditato con la robusta nitidezza di pensiero che aveva il Manzoni, così potente nel trasformare una sua convinzione in creatura viva, nel far palpitare

Chiuse in sì breve sponda,
Segno d'immensa invidia
E di pietà profonda,
D'inestinguibil odio
E d'indomato amor. 60
Come sul capo al naufrago

---

in quell'unica creatura l'anima di mille altre, e nel far risplendere sempre, senza nessuno sforzo, in quel personaggio la luce della convinzione da cui gli era nato nella fantasia.

V. 55-56. Pensiamo, per virtù di queste parole, a quel che fu invece prima la vita di Napoleone, a quel ch'egli prova mentre gli tornano dinanzi « Gl'irrevocati dì. » *Nell'ozio,* e *chiuso in sì breve sponda,* quel « fulmine » che « scoppiò dall' uno all'altro mar. » Ottima preparazione alla strofa che dovrà poi descrivere lo stato d'animo del prigioniero di Sant'Elena. — Ben presto il suo solo lavoro in quest'isola diventò la dettatura delle sue memorie (v. FRÉDÉRIC MASSON, *Napoléon à Sainte-Hélène,* Paris, 1912, p. 264).

V. 57. Gli avversari gli invidiavano ancora la gloria.

V. 58. Per la terribilità della rovina, per l'angoscia che deve provare chi è precipitato dal sommo della potenza.

V. 59. Per le terre che aveva tolte, per le migliaia di vittime che erano costati i suoi sogni di gloria. A quest'ultimo proposito la caricatura antinapoleonica era stata tremenda.

V. 60. Per il fascino che esercitava quell'uomo dalla mente dominatrice, dagli occhi che, come disse il Carducci con un'immagine penetrante e felicemente sintetica, « Scintillando immoti Foran dal fondo del pensier le cose. » — Gli ultimi quattro versi riassumono con energia i sentimenti ispirati da Napoleone, e gli aggettivi ne esprimono l' intensità insolita, dovuta all' insolita grandezza dell'uomo. « Ritrae la massima potenza dell'uomo caduto, il quale vive d'una vita più rigogliosa nell'animo di tutti coloro che, vari d'affetto, non fanno se non sempre più immortalarlo. » (*Le tragedie, gl'inni sacri, le odi* con note ad uso delle scuole a cura di FRANCESCO ZUBLENA, Torino, 1911, p. 292).

V. 61-68. Alla seconda lettura si sente che tutta l'immagine è vivificata dallo stato d'animo di Napoleone. La descrizione di-

L'onda s'avvolve e pesa,
L'onda su cui del misero,

---

retta di questo è brevissima, perchè è già quasi tutta compenetrata colla prima parte della similitudine: tanto finemente il Manzoni ha saputo infondere un significato spirituale nell'immagine dell'onda che s'avvolve sul capo del naufrago.

Naufrago, già anche prima che abbiamo letto il resto, ci fa sorgere dinanzi la figura di Napoleone smarrito; alla seconda lettura, l'onda che *s'avvolve* ci richiama al turbine delle memorie, e *pesa* — messo così alla fine del verso, seguito da una pausa grave d'ansia e di morte – ci dà un senso d'angoscia anche spirituale: vediamo contemporaneamente il naufrago schiacciato dalle onde e Napoleone dominato dalle memorie. Con tanta acutezza il Manzoni ha saputo vedere l' intima relazione tra i due fatti! Poi egli ci richiama al momento antecedente, e continua con una sola espressione a suscitar due immagini: il mare sul quale la vista del misero scorreva invano, prima che egli fosse coperto dalle acque, alta e tesa per scorgere prode remote, è contemporaneamente il mondo a cui Napoleone — non ancora convinto di non poter più risorgere — s'affisava con desiderio intenso nella fantastica e vana attesa della liberazione. E anche quest'ultimo particolare è storico (v. MASSON cit., p. 293).

La mia spiegazione riguardo a quest'ultimo passo non coincide perfettamente con nessuna di quelle che furono date finora, perchè queste o censurano senza ragione i versi del Manzoni, o non chiariscono precisamente la rispondenza fra i due termini del paragone: la più esatta è quella del MESTICA *(Manuale della lett. it. nel sec. decimonono*[2], Firenze, 1889, vol. II, parte I, p. 220, n. 61-66). Le spiegazioni imprecise sono in parte dovute al fatto che *onda,* ripetuto, non è più l' unico flutto che sommerge il naufrago, ma tutto il mare che gli si stende dinanzi; appunto l'unica imperfezione dell' immagine è la ripresa un po' pesante della parola « onda. » Del resto la densità è mirabile: *pur dianzi* segna tanto per il naufrago quanto per Napoleone il passaggio dalla speranza alla disperazione; *misero* è un accento di profonda pietà, non così per il naufrago come per Napoleone rovinato senza speranza dalla sua altezza vertiginosa; *alta e tesa* dipinge contemporaneamente la tensione dello sguardo e quella del desiderio, lo stendersi della vista su tutto il mare avverso

Alta pur dianzi e tesa,
Scorrea la vista a scernere 65
Prode remote invan;
Tal su quell'alma il cumulo
Delle memorie scese!
Oh quante volte ai posteri
Narrar sè stesso imprese, 70

---

fino all'orizzonte, su tutto il mondo nemico e un tempo dominato; *prode remote* sono quelle verso cui nuota il naufrago e quelle verso cui naviga il desiderio di Napoleone; *remote* segna già la disperazione di entrambi, e *invan*, riecheggiando il ritmo di *pesa*, la suggella e fa vedere il capo del naufrago e quello del prigioniero piegati. La desolazione della scena e la pietà del poeta sono concentrate in questa parola che chiude con gravezza angosciosa il periodo. Finita la prima parte del paragone, abbiamo già nella fantasia anche la seconda: perciò bastano due versi a far balzar viva ed una dall'immagine del naufrago quella dell'imperatore relegato. — *Il cumulo Delle memorie* nel ritmo del verso ha la pesante irruenza d'un'onda.

V. 69-70. Il cumulo delle memorie lo induce a *narrar sè stesso* ai posteri, come per vivere sempre fra quelle e illudersi qualche volta, nell'accensione della fantasia, che esse siano ancora realtà. I due versi antecedenti servono anche a ritrarre lo stato d'animo di Napoleone quando scriveva le sue memorie. È da notarsi in tutta l'ode che la psicologia scaturisce dagli avvenimenti stessi, che spessissimo al Manzoni basta un accorto collegamento dei fatti o un pensoso accenno a questi, per far meditare su quel che passava nell'anima di Napoleone. L'ode è non soltanto densa di eventi che s'intravvedono in un fitto balenar d'immagini, ma anche piena di movimenti d'un'anima grande e varia, tanto più efficaci in quanto che, nella rievocazione concitata, il Manzoni ha appena tempo di pronunziare una parola che incatenerà a lungo la riflessione di chi legge. — Le memorie, Napoleone, veramente, non le scriveva, ma le dettava ai suoi fidi: scrisse però di suo pugno, negli ultimi giorni, il testamento, dove — fra l'altro — raccontava la sua infanzia e la sua giovinezza (MASSON cit., pp. 264, 266, 277, 398, 464).

E sull'eterne pagine
Cadde la stanca man!

V. 71: Eterne: per la grandezza delle imprese raccontate dall'eroe stesso; è l'interpretazione comune. Ma io preferirei darne una in parte nuova: *Pagine che gli parevano interminabili a scriversi, tanto gli pesava l'aver dovuto convertir l'azione in meditazione.* Mi pare che così si guadagni di profondità psicologica e che anche il verso « Cadde la *stanca* man » ne acquisti maggior rilievo, mentre non sarebbe punto necessario ricordare qui la grandezza delle pagine che scriveva. Il BROGNOLIGO (63) intende in un modo simile, ma non si addentra nel significato psicologico di *eterne,* scrivendo: « *Eterne pagine*: perchè Napoleone non finiva mai di scriverle. »

V. 72. Anche qui un movimento esteriore riflette l'intimo dello spirito. *La stanca man* è pure l'anima accasciata, e *cade* sulle eterne pagine come l'anima di fronte al passato che non ritorna. Comincia con questi due ultimi versi una serie di otto settenari (71-78) che costituiscono la figurazione dell'eroe più evidente, più pietosa, più comprensiva che abbia data il Manzoni. Abbiamo dinanzi tutto Napoleone, nel rovinato presente e nel superbo passato: il complesso ritrae il Bonaparte accasciato nella sventura; ma alcuni particolari riaccendono, dinanzi alla sua ombra abbattuta, la luce della sua figura d'un tempo saettante sui campi di battaglia. *Tacito Morir d'un giorno inerte* concentra la lunga, uniforme desolazione di molte ore: l'apparenza è sempre descrittiva, ma lascia immaginare un muto strazio; alla prima lettura vediamo piuttosto il tramonto che scende silenzioso sulla breve isola ferma nell'immensità dell'oceano e s'irradia calmo e freddo, per gli ultimi istanti, sopra un uomo solo e immobile; ma poi dalla scena esteriore — con due parole meravigliosamente ritratta e suggerita nella sua desolata e vasta tristezza —, si sprigiona un fascino che non lascia andar oltre e, come in tanti altri punti dell'ode, cambia la brevità di queste poche strofe nella complessità d'un poema. Lo spirito, indotto a meditare dal « tacito morir » del giorno, si ritrae spontaneamente dalla contemplazione della scena per penetrar nell'anima di Napoleone. E allora ci avvediamo che *morire,* folto di rimpianti, ben più umano che « tramonto », diffonde già nella scena un sentimento di pietà profonda; nel *morire* del giorno, Napoleone immobile e pensoso ci

Oh quante volte, al tacito
Morir d'un giorno inerte,
Chinati i rai fulminei, 75

sembra già vicino alla morte. Allora *tacito* descrive alla nostra fantasia, non più soltanto il silenzio del giorno che cade, ma anche quello in cui sono avvolti la persona e il nome di Napoleone; e *inerte* ci arresta più di prima, come la descrizione, fatta in una sola parola, della desolata monotonia dell'esistenza di Napoleone. Così Sant'Elena — muta e solitaria —, e l'eroe caduto — silenzioso e inerte —, fattisi completamente vivi dentro di noi, ci trasportano per inevitabile suggestione al mondo risonante d'armi e a Napoleone trascorrente senza tregua di disegno in disegno, di battaglia in battaglia; e *tacito, morire* e *inerte* ci suonano nell'anima come il chiuso strazio del vinto: onde nell'impressione ultima il quadro si trasforma nella precisa rappresentazione della tragedia d'un'anima, ritratta con quella commozione contenuta, dalle apparenze scultorie, breve, ma infinita nelle risonanze, che è in tutta la grande poesia del Manzoni e lo separa nettamente dalla prolissa lacrimosità dei romantici.

V. 75: *Rai* dà il corruscar dello sguardo; *fulminei* la potenza dominatrice, e fa quindi ripensar più intensamente al passato glorioso di Napoleone. *Chinati* è tristissimo: il fulmine dello sguardo oramai è inutile. — È notissimo l'aneddoto: dopo la vittoria di Marengo, il poeta vide alla Scala Napoleone tener per tutta la serata gli occhi fissi sopra la contessa Cicognara, sua ardente nemica. Il Manzoni allora aveva quindici anni: ma quello sguardo fulmineo gli durò acceso nella fantasia, e ventun anno dopo illuminò un verso immortale. L'origine di questo settenario non mi sembra dubbia, ed è una rara e preziosa testimonianza del modo come nascano certe espressioni, che paiono sovente al poeta stesso divinazioni più che ricordi di impressioni lontanissime improvvisamente risaliti alla luce. Si farebbe una delle più curiose indagini sopra la storia d'uno spirito e sopra l'origine d'un lavoro artistico, se si potessero indicar con sicurezza tutte le impressioni prime che per un oscuro processo rivivono insieme nell'opera d'un poeta; probabilmente si riconoscerebbero molte impressioni delle prime età della vita, rimaste allora irriflesse, e, per quel che riguarda il Manzoni, si spiegherebbe anche più facilmente quello di cui alcuno si stupì, a torto: che un uomo

Le braccia al sen conserte,
Stette, e dei dì che furono
L'assalse il sovvenir!
E ripensò le mobili

---

dalla vita così chiusa e uguale, avesse mostrato nei *Promessi Sposi* tanta esperienza del mondo.

V. 76. Era un' abitudine di Napoleone ed è, in grazia di questo verso e delle rappresentazioni delle arti figurative, il più conosciuto dei suoi atteggiamenti. Qui aiuta benissimo la descrizione della sua figura pensosa.

V. 77 : *Stette* : ritrae l'immobilità marmorea, dietro la quale si vede tumultuare il pensiero. I *dì che furono* : notate lo sdrucciolo e il passato remoto; « Fugaci giorni! a somigliar d' un lampo Son dileguati. »

V. 78 : *L'assalse* : è violento, quasi materiale; e la chiusa tronca del verso è l'urto di quell'assalto. Il ricordo, infatti, è per lui come un nemico.

Dei dì che furono L'assalse il sovvenir : il pensiero del passato, che era l'anima nascosta di tutti i tristi versi antecedenti, scoppia finalmente, con fortissimo effetto, al termine della descrizione.

V. 79-84. Altri già richiamarono la condizione simile del Carmagnola che, nel carcere, torna col desiderio allo strepito delle battaglie *(Il conte di Carmagnola,* atto V, sc. IV). — Ripensa, della sua vita, quello che contrasta di più col « giorno inerte. » La tragicità di Napoleone che contempla la sua rovina e ritorna invincibilmente al passato, è colta nella sua essenza spirituale e ne' suoi riflessi esteriori; e noi vediamo l'eroe incatenato da un muto dolore, e intorno a lui la solitudine popolata da morti fantasmi di gloria che fluttuano e lampeggiano dinanzi al suo occhio immobile. In una sala di Versailles il visitatore è arrestato da *Gli ultimi istanti di Napoleone* di Vincenzo Vela. Il prigioniero, seduto stancamente, tiene abbandonata sulle ginocchia una carta d'Europa: l'occhio, sollevato, si perde lontano; e lo spettatore segue il cammino di quello sguardo che anela e non spera. I versi del Manzoni tornano spontanei alla mente; la poesia ha assunto forme tangibili nel marmo. Senonchè lo sguardo è già di per sè così espressivo, che quella carta abbandonata sembra

Tende, e i percossi valli, 80
E il lampo de' manipoli,
E l'onda dei cavalli,
E il concitato imperio,
E il celere ubbidir.
Ahi! forse a tanto strazio 85
Cadde lo spirto anelo,

---

un particolare materiale inutile; pare che l'occhio fissi i fantasmi della mente proiettati nell'Europa irraggiungibile, i soldati che stendono e ravvolgono le tende, le trincee nemiche battute dalle artiglierie, le armi lampeggianti delle squadre in corsa, il fluttuar dei cavalli, e — gigante fra tutte le immagini — il Napoleone d'un tempo che dà concitato gli ordini, e intorno i soggetti che volano ad eseguirli. Napoleone non vive più che per quello che fu: dinanzi al suo corpo prostrato è sempre presente il fulmine di guerra, l'immenso e confuso campo di battaglia dominato dalla mente sicura. Lo strazio del forte legato è espresso con la solita apparenza semplicemente figurativa, che è tanto più feconda di commozioni che una minuta analisi psicologica. Le linee esteriori della tragedia contengono in potenza un inesauribile svolgimento interiore; nell'onda incalzante dei fantasmi che balenano di fronte a Napoleone immobile, in quel passato tumultuoso che rivive «nel giorno inerte», di fronte al prigioniero *dalle braccia incrociate*, c'è un'angoscia senza parole, che qualunque espressione pietosa del poeta restringerebbe. Napoleone qui è, non solo l'eroe storico, ma anche il grande caduto e non rassegnato di ogni tempo.

V. 85-108: *Napoleone di fronte a Dio.*

V. 85-96. Dopo un così tragico dolore, il conforto della fede giunge spontaneo. La preparazione è così magistrale, che lo scioglimento della catastrofe sembra artisticamente irreprensibile anche ad un ateo. Ho già notato che il sentimento religioso si move, più o meno avvertito, in parecchie parti dell'ode, che la conclusione quasi si presente, come un punto al quale fin da principio era diretta infallibilmente l'ispirazione del poeta. Il Bonaparte dominatore ha in sè qualche cosa della potenza di Dio; quando è caduto, quando Dio gli ha tolto quella potenza, è naturale che

E disperò; ma valida
Venne una man dal cielo,
E in più spirabil aere
Pietosa il trasportò; 90

---

solo Dio lo possa confortare. Nei versi del Manzoni non si sente affatto l'abitudine meccanica di riportar tutto alla Provvidenza; lo scioglimento dell'angoscia nella fede è una necessità dello spirito e della fantasia del poeta, è una legge intima della sua anima, non una regola che egli riceva dal di fuori. Perciò tanto in Napoleone imperatore quanto in Napoleone prigioniero c'è una luce divina, che non è un colore che il Manzoni sovrapponga alla figura della storia, ma un'emanazione dell'anima stessa di quel grande. Dal resto, qui anche la realtà è rispettata: Napoleone aveva orrore dell'ateismo e non ammetteva che i quattro grandi avvenimenti della vita umana si compissero senza l' intervento della religione; perciò aveva voluto che l'abate Vignali dicesse per lui le preghiere degli agonizzanti, e aveva ricevuto l'estrema unzione. Quando morì, il sacerdote gli posò sul petto un crocifisso d'argento (v. MASSON cit., pp. 434-435, 477-479, 483).

M' è sembrato non inutile scendere a questi particolari minuti, per mostrare che il Manzoni non ha bisogno di alterar la verità per sollevarsi a contemplarla da un altissimo punto di vista.

V. 87. Il verso, tronco a metà, fa veder l'anima che s'accascia. Ma poi l'impeto di *valida* ce la rialza davanti.

V. 88: *Venne*: prima aveva scritto *scese,* e dava un' immagine troppo precisa, che poteva sembrar malamente barocca. *Venne* è generico e mantiene alla *mano* un'apparenza più metaforica, più ideale. — In quest'ode c'è del barocco, e fu notato sopratutto, ma non interamente, dal D'OVIDIO *(Discussioni manzoniane,* Città di Castello, 1886, pp. 5-6, 203, 208). Barocca è l'immagine iniziale, barocca l'« orma » ecc., barocca la strofe « Ei si nomò », barocca la mano che viene dal cielo, barocca la Fede che scrive il suo più recente trionfo: ma in generale è un barocco di grande arte, che nasce spontaneo dalla grandiosità dell'argomento. Di fatto, tranne rarissimi spunti degli *Inni Sacri,* il Manzoni non usò mai immagini di questo genere.

V. 89. Dove lo spirito non è più soffocato dall'angoscia dei ricordi, perchè nei campi eterni « è silenzio e tenebre La gloria

E l'avviò, pei floridi
Sentier della speranza,
Ai campi eterni, al premio
Che i desidéri avanza,
Dov'è silenzio e tenebre 95
La gloria che passò.
Bella Immortal! benefica
Fede ai trionfi avvezza!

---

che passò ». Ma il *perchè*, prosastico, è taciuto dal Manzoni, e la ragione del conforto di Napoleone è invece presentata fantasticamente: al prigioniero che rimpiange le glorie della terra, non resta che un solo conforto: considerarle da un punto di vista eterno, confuse nell'uniformità del tempo senza limiti.

V. 91: *Floridi*: dà il senso di sollievo che ebbe Napoleone dalla fede, ed è, con tutti i tre primi versi di questa strofe, una trasformazione fantastica d'uno stato spirituale, mirabile per la sua vaghezza indeterminata, che è quella del sogno d'un'anima religiosa.

V. 93-96: *Al premio Che i desideri avanza*: al premio che supera ogni desiderio umano, perchè è immateriale ed eterno. Vediamo svanire naturalmente, come un'allucinazione d'infermo, le immagini del passato. Il lampo dei manipoli, l'onda dei cavalli, il guerriero dominatore son diventati silenzio e tenebre nell'anima mutata di Napoleone. Nell'ultimo verso, troncato, il frastuono e il bagliore della gloria si spengono come per incanto dinanzi all'eternità che si stende uguale sopra il vano affannarsi degli uomini; dell'impero d'un mondo immateriale e senza limiti, del pessimismo cristiano di fronte ai beni della terra, il Manzoni dà, non il concetto, ma la sensazione; il suo spirito scende in quello del prigioniero e vede con lui l'ombra dove prima era il luccichio della vittoria. L'anima commossa non pensa, ma sente e vede: così è qui. Gli ultimi due versi, tanto brevi, acquistano nella nostra fantasia un'ampiezza indefinibile e ci danno lo sgomento degli spettacoli immaginati confusamente e non mai veduti.

V. 97: *Bella Immort. l è la fede*. Un'altra lezione ha *Bella, immortal*: al TARGIONI TOZZETTI sembra, non a torto, che questa dica di più (934-$_{10}$).

Scrivi ancor questo, allegrati;
Chè più superba altezza 100
Al disonor del Golgota
Giammai non si chinò.
Tu dalle stanche ceneri
Sperdi ogni ria parola:
Il Dio che atterra e suscita, 105

V. 99 : *Questo*: *trionfo.* L'apostrofe : « Allegrati, o Fede » è poco felice per più ragioni, ma specialmente perchè *allegrati,* rivolto alla Fede, che qui è un'astrazione non vivificata, non suscita nessun'immagine, e — se mai — « allegrati » ci sembrerebbe poco augusto per un personaggio come la Fede. Inoltre « allegrati » mette in questo quadro non più doloroso ma certo non allegro, una nota un po' stridente : il corso dei sentimenti qui è molto più grave : il Manzoni avrebbe dovuto almeno trovare una parola più adatta.

V. 100-102. Non mai un uomo più grande di Napoleone si chinò dinanzi a Cristo. Il disonor del Golgota, come scrisse il Manzoni stesso al Pagani (15 novembre 1821, *Carteggio,* I, 552), è l'*improperium Christi,* ecc. dei testi sacri ; ma qui la frase è inadatta, perchè il disonore del Golgota è l'onta che sofferse Gesù crocifisso su quel monte, e, se non si vuol sofisticare, non c'era ragione perchè il poeta ricordasse il *disonore* : anzi, Napoleone si chinò alla *gloria* di Cristo. — Perciò, e per quello che ho detto dei versi antecedenti, questa è l'unica strofe non bella dell'ode, come è anche l'unica punto comprensiva. Ma l'ultima è un compenso magnifico.

V. 103-104 : *La fede, pietosa come la mano di Dio, disperda le maledizioni dalla tomba del vinto.* La pietà è nella parola *stanche,* la quale richiama efficacemente il travaglio della prigionia, che ha rivolto a Dio e redento dalle sue colpe il guerriero, e quindi l'ha reso degno che nessuno *insulti* alle sue *ceneri* omai *incolpate.* Anche in questo particolare ci torna alla mente l'ispirazione per tanti aspetti simile della morte d' Ermengarda (vv. 107-108).

V. 105-106. Due versi che ci mettono dinanzi il motivo fondamentale dell'ode : Dio ha stampato in Napoleone una più vasta

V. VELA. — NAPOLEONE MORENTE. (Versailles).

Fot. Alinari.

Che affanna e che consola,
Sulla deserta coltrice
Accanto a lui posò.

---

orma di sè, e lo ha abbattuto; gli ha dato la potenza, e glie l'ha tolta; lo ha condotto alla disperazione, gli ha fatto vedere che la gloria terrena è un nulla, e lo ha consolato colla speranza eterna. Il *Cinque Maggio* è un inno sacro che ha per scena il mondo umano, e riduce — come la *Pentecoste* — ogni aspetto della vita alla vigile sovranità di Dio.

V. 107-108: *Coltrice; materassa;* sta per *letto.* — *Deserta*: Napoleone, abbandonato dal mondo, è assistito da Dio. Muore solo, relegato, umiliato dagli uomini: ma Dio ne raccoglie l'anima e l'avvia ai « campi eterni »; il conforto, cercato invano nel ricupero della gloria, gli è concesso da Dio col « premio Che i desideri avanza ». Morte solenne, accanto a Dio, quale si addiceva ad un uomo in cui il Signore aveva stampato una « più vasta orma » di sè. Così si chiudono con una serena promessa, con una pace grave, l'ode tumultuosa, la vita febbrile e poi disperata di Napoleone.

Il fragore dell'azione del grande è cessato, il turbinar dei ricordi è svanito: succede la quiete solenne che chiude in un mistero pensoso ogni vita. Dopo l'ultimo verso, l'ode si continua dentro di noi in silenzio. Il dolore della fine ha riscattato il sangue di quella vita; Dio, che si posa tacitamente accanto al moribondo, ne dimentica con sublime indulgenza gli errori e guarda all'espiazione. La figura del Signore è venuta man mano ingrandendosi durante lo svolgimento dell'ode, e dopo la fine di Napoleone, rovinato il suo impero, spentasi la luce della sua mente, rimane sola, e addita al mondo, memore delle conquiste e delle stragi, il letto abbandonato e la fronte pallida di dolore.*

Giudizio complessivo. — Breve e vasta tragedia, che si svolge nel mondo terreno e si scioglie nell'eternità. Ma la catastrofe è presentita nel prologo già più che umano, e preparata dallo svolgimento che via via s'innalza. La storia c'è, fedelissima, incisa a tratti di fulmine, interpretata da una mente profonda; ma è sollevata e annegata nell'eterno: il significato della vita di Napoleone, trasportata nel regno senza tempo, non è più quello

* Questo è il legame fra il verso 104 e quelli seguenti.

d'un dominio vario, rapido e immenso: la storia dilegua; il significato della vita del Bonaparte diventa quello dell' immutabile sorte d'ogni impero umano che, fondato sulla materia, scompare di fronte al regno indistruttibile dello spirito. E la figura di Napoleone è tratteggiata con una così pensosa vigoria, che lascia poi l'anima immersa in lunghe meditazioni sulla storia rumorosa e abbagliante che si sprofonda senza tregua nel mare dell'eternità. Ci passano dinanzi alla fantasia eccitata, Napoleone che si prepara il dominio e lo conquista, gli splendori della sua corte, il turbine delle battaglie, l'Europa sbigottita insanguinata corsa dagli eserciti fulminei, le turbe osannanti e maledicenti, i poeti che lanciano il loro vituperio inutile e vile o il loro tumido inno, Napoleone che cade e risorge e soffre i giorni inerti nella sperduta Sant'Elena, la terra percossa dalla notizia della sua morte: trent'anni della vita d'una gran parte del mondo, uno dei tempi più travagliosi della storia, ed uno dei più forti padroni dei destini delle genti; ma intanto sentiamo che quella gran febbre è vana perchè chi l'ha voluta la può troncare, e la vediamo spegnersi — più che per una forza materiale — per il destino che attende ogni cosa terrena. Poichè la sconfitta definitiva di Napoleone, che parrebbe così importante nella sua vita, è quasi sottintesa, non è accennata con nessun particolare materiale: gli uomini che lo vinsero, non sono nemmeno nominati. Napoleone *sparve*: nient'altro. Così non pensiamo neppure che egli sia stato sconfitto da un nemico reale: è venuto un momento che il suo dominio è caduto; ed egli l'ha desiderato ancora; ma poi ha sentito che esso era un nulla di fronte all'eternità inconquistabile: questa è la nostra impressione. Napoleone, nel *Cinque Maggio,* è solo. « Ei si nomò », « Ei fè silenzio »: nell'ode questo è verissimo; c'è il suo solo nome, il solo rombo della sua potenza. I suoi nemici non esistono. Vincitore, essi appaiono vagamente nelle ritirate delle sconfitte; vinto, non appaiono affatto. Il vincitore di Napoleone è una forza occulta, quella stessa che lo ha levato così in alto. Perciò la vigoria della rappresentazione storica — straordinaria —, tuttavia ci arresta meno che la potenza spirituale della tragedia eterna che Napoleone impersona in se stesso.

DALLE TRAGEDIE

LA MORTE DI ERMENGARDA

—

Adelchi, a. IV, sc. I.
Giardino nel monastero di San Salvatore in Brescia.

Ermengarda, sostenuta da due donzelle, Ansberga.

ERMENGARDA.

Qui sotto il tiglio, qui. *(s'adagia sur un sedile).*
Come è soave
Questo raggio d'april! come si posa

V. 1. Ermengarda, figlia di Desiderio, sorella di Adelchi, ripudiata da Carlomagno, passa gli ultimi istanti della sua vita nel monastero di San Salvatore in Brescia. È con lei la sorella Ansberga, badessa.

V. 2: Si posa: fa sentir la carezza del sole, la sua soavità che discende nell'anima travagliata di Ermengarda. I primi cinque versi son pieni d'una mestizia serena: la morente, sotto

Sulle fronde nascenti! Intendo or come
Tanto ricerchi il sol colui che, d'anni
Carco, fuggir sente la vita! *(alle Donzelle)* 5
A voi
Grazie, a voi, che, reggendo il fianco infermo,
Pago feste l'amor ch'oggi mi prese
Di circondarmi ancor di queste aperte
Aure, ch'io prime respirai, del Mella;
Sotto il mio cielo di sedermi, e tutto 10
Vederlo ancor, fin dove il guardo arriva.
— Dolce sorella, a Dio sacrata madre,
Pietosa Ansberga!
(le porge la mano: le Donzelle si ritirano: Ansberga siede)
— Di tue cure il fine
S'appressa, e di mie pene. Oh! con misura
Le dispensa il Signor. Sento una pace 15
Stanca, foriera della tomba: incontro
L'ora di Dio più non combatte questa
Mia giovinezza doma; e dolcemente,

---

quella luce blanda, vede appressarsi la fine come un triste riposo. Ma poi i ricordi degli ultimi istanti le premono sul cuore, e il sole non la conforta più.

V. 9: Il Mella è un fiume che passa vicino a Brescia. Il padre d'Ermengarda, prima d'esser re, era nobile di Brescia.

V. 14 sgg. È notevole in questa scena la preparazione del coro immortale, che poi ne concentra e innalza i pensieri. *Oh! con misura Le dispensa il Signor:* è la rassegnazione ai voleri divini, la considerazione elevata delle disgrazie terrene, che anima poi tutto il coro, ma si fissa specialmente nei versi « Te collocò la provida Sventura in fra gli oppressi. »

V. 15-20. Elegia che i settenari condenseranno in tragedia. La scena raffigura Ermengarda come una donna vinta dalla sorte infelice, ce la mette dinanzi in persona e quindi le attribuisce un certo languore; la lirica invece rappresenta quella donna con-

Più che sperato io non avrei, dal laccio
L'anima, antica nel dolor, si solve. 20
L'ultima grazia ora ti chiedo: accogli
Le solenni parole, i voti ascolta
Della morente, in cor li serba, e puri

---

templata dal poeta, e quindi liberata da ciò che v'è in lei di transitorio, ingrandita dalla mente del Manzoni che vede in lei molte altre donne e non può staccare la sua sorte dalla storia contemporanea. La lirica allarga il quadro; ma la scena aiuta a comprenderlo e dà una più evidente vivezza ai densi accenni psicologici del coro. — *Incontro L'ora di Dio più non combatte questa Mia giovinezza doma:* il sentimento della misera vinta si trascina e si spezza in tre versi, con un ritmo stanco, con molte pause fiacche, poco accentuate; si immagina, sulla traccia di questi suoni, il corpo abbattuto. Nel coro invece, dove è il poeta che contempla, la prostrazione è cambiata in consiglio sereno: « Sgombra, o gentil, dall'ansia Mente i terrestri ardori ». Non c'è più lo schianto soggettivo: « Questa *mia* giovinezza doma ». — *E dolcemente, Più che sperato io non avrei, dal laccio L'anima, antica nel dolor, si solve.* Ricorda un po' il transito dell'anima di Carlo Imbonati, *sviluppata dolcemente dal mortal carco, come da sonno.* Nel coro succedono la contemplazione e l'esortazione del poeta (« Muori compianta, e placida Scendi a dormir » con gli altri oppressi; « Muori; e la faccia esanime Si ricomponga in pace »): ma pure qui c'è l'idea che la morte ricompra le tristezze della vita. *Antica nel dolor* è espressione d'angoscia intensa, e il coro la svilupperà poi, con apparenze più oggettive, nel mesto splendore dei quadri rievocanti il passato d'Ermengarda. La frase richiama: « Questa mia giovinezza doma », senza che ci sia pur l'ombra d'un'antitesi. Ermengarda muore giovane d'anni, ma col sentimento d'una vecchiezza precoce; sente che la sua gioventù avrebbe dovuto continuare, e sente che è invecchiata nel dolore; son due sentimenti, due rimpianti che si rinforzano a vicenda, senza che entri a raffreddarli l'intenzione d'un contrasto: c'è, non l'antitesi ma quell'immediatezza di sentimento, che la maniera cristallizza poi in figure retoriche. Il ritmo di questi sei versi è la stanchezza stessa dell'anima fatta suono.

Rendili un giorno a quei ch'io lascio in terra.
— Non turbarti, o diletta: oh! non guardarmi 25
Accorata così. Di Dio, nol vedi?,
Questa è pietà. Vuoi che mi lasci in terra
Pel dì che Brescia assaliran? per quando
Un tal nemico appresserà? che a questo
Ineffabile strazio Ei qui mi tenga? 30

ANSBERGA.

Cara infelice, non temer: lontane
Da noi son l'armi ancor: contra Verona,
Contra Pavia, de' re, dei fidi asilo,
Tutte le forze sue quell'empio adopra;
E, spero in Dio, non basteranno. Il nostro 35
Nobil cugin, l'ardito Baudo, il santo
Vescovo Ansvaldo, a queste mura intorno
Del Benaco i guerrieri e delle valli
Han radunati; e immoti stanno, accinti
A difesa mortal. Quando Verona 40
Cada e Pavia (Dio, nol consenti!) un novo
Lungo conflitto...

V. 23: Puri: riferiscili come li senti da me, senza mutarli, sereni.

V. 26-30. Il sentimento tragico è espresso con quella nascosta intensità di parola che è abituale al poeta dell'amore di Lucia. Ermengarda pensa: — Dio, pietoso, mi fa morire prima che Carlo s'avvicini a Brescia come nemico. — Ma Carlo non è nominato: Ermengarda, che chiude nel cuore un amore « tremendo », altrettanto forte quanto geloso, nomina Carlo soltanto nel delirio: qui dice: « *Un tal* nemico », e in quei due monosillabi risuona breve e terribile lo strazio della donna innamorata che vede appressarlesi come nemico l'uomo ch'essa ama d'amore immortale. Meglio morire.

V. 32-33. Adelchi è a Verona, Desiderio a Pavia.

ERMENGARDA.

Io nol vedrò: disciolta
Già d'ogni tema e d'ogni amor terreno,
Dal rio sperar, lunge io sarò; pel padre
Io pregherò, per quell'amato Adelchi, 45
Per te, per quei che soffrono, per quelli

V. 42-47. Questi ed altri versi della medesima parlata hanno la stessa altezza spirituale del coro, sono animati dallo stesso dolore profondo su cui il pensiero di Dio stende il suo velo sereno.

V. 44 : Dal rio sperar : si presente la strofe « Ahi! nelle insonni tenebre . . . Sempre al pensier tornavano Gl' irrevocati dì. » *Rio* era appunto sperare — *nei claustri solitari* — che potessero tornare i giorni quando essa destava l' invidia delle nuore Saliche. « Rio », aggiunto a « sperare », è un accenno straziante alla lotta che poi il coro sviluppa, fra gli inestinguibili ricordi d'amore e i pensieri religiosi. Ermengarda lascia intravvedere a lampi la sua tragedia, perchè non la può costringer tutta nel cuore ; si esprime fugacemente, con un divino pudore, pia ad un tempo e innamorata. Il Bertoldi (151), seguendo il Venturi, approvato anche dal D'Ancona, commenta invece: « La speranza nella vittoria del padre e del fratello o in quella del marito sarebbe ugualmente *rea* per lei. » La spiegazione attribuisce ad Ermengarda un sentimento elevato ; ma, intesa in questo modo, la frase mi pare meno significativa rispetto al dramma dell'anima d'Ermengarda, e troppo concettosa, perchè non senza sforzo si può ricavar da quelle due parole l' idea di speranze opposte e ugualmente rie ; e sopratutto perchè in questo momento il pensiero mi sembra un po' troppo complicato, non del tutto spontaneo. C'è poi una ragione più grave per dubitar della spiegazione del Venturi : i vv. 56-58 mostrano che, se mai, Ermengarda non divideva le sue speranze fra i parenti e Carlo, ma sperava solo nella vittoria dei primi.

V. 45 : Per quell'amato Adelchi : c'è più che l'affetto fraterno, la simpatia per quell'anima che era così affine alla sua nella delicatezza incompresa e offesa in mezzo ad una società violenta, capace più di fatti che di sentimenti.

Che fan soffrir, per tutti. — Or tu raccogli
La mia mente suprema. Al padre, Ansberga,
Ed al fratel, quando li veda — oh questa
Gioia negata non vi sia! — dirai 50
Che, all'orlo estremo della vita, al punto
In cui tutto s'obblìa, grata e soave

V. 45-47. Spira in questi versi il soffio d'amore universale che leva in alto tutti i capolavori del Manzoni. Anche qui, come per certi sentimenti che il poeta attribuisce a Lucia, si può parlar d'inverosimiglianza e accusare il Manzoni d'essersi sostituito alla persona che rappresentava: ma è un appunto che si può fare a mente fredda; e quindi bisogna diffidarne. Il poeta che ritrae un personaggio, non può attribuirgli soltanto le virtù e i difetti che sono una conseguenza naturale delle sue caratteristiche fondamentali; per vivere con lui con quella simpatia che è necessaria perchè quel personaggio diventi una creatura artistica, occorre che gli dia qualche cosa di sè, che lo contempli col suo occhio, che dimentichi qualche esigenza della psicologia, che lo senta un po' suo figlio. Molte qualità d'un personaggio l'autore le può ricavare dall'osservazione esterna, ma qualche cosa deve trarre da se stesso, ed appunto questo qualche cosa è quel che comunica la vita al personaggio. Ermengarda e Lucia vivono per quella religiosità profonda che investiva di sè ogni pensiero del Manzoni, e per quella ritrosia che egli aveva ad intrattenersi con altri de' suoi sentimenti più delicati: altre caratteristiche compiono e distinguono le due donne, ma quelle sono per noi l'essenza della loro anima.

V. 48: Mente: quelle che chiamiamo *le ultime volontà.*

V. 49-50: Oh ecc.: i sentimenti di questa parlata sono squisiti ed elevati, ma la loro espressione non è sempre del tutto spontanea; qui, per esempio, essa rende con un po' di freddezza il sentimento.

V. 51-52. Nella *Pentecoste* il Manzoni, accennando ai momenti che precedono la morte, scrisse proprio il contrario: « Dona i pensier che *il memore Ultimo dì* non muta. » Ma sono due affermazioni opposte che si possono accettar tutt'e due, anche senza bisogno di osservare che spessissimo la forza persuasiva

Serbai memoria di quel dì, dell'atto
Cortese, allor che a me tremante, incerta,
Steser le braccia risolute e pie, 55
Nè una reietta vergognar; dirai
Che al trono del Signor, caldo, incessante,
Per la vittoria lor stette il mio prego;
E s'Ei non l'ode, alto consiglio è certo
Di pietà più profonda; e ch'io morendo 60
Gli ho benedetti. — Indi, sorella... oh! questo

---

d'una sentenza dipende, non dalla sua verità assoluta, ma da quel tanto di vita che ci si mette dentro. Sempre poi in arte è vero ciò che la fantasia accetta senza sforzo; non ciò che è logico, ma ciò che è *evidente*. Nei momenti estremi, tutta la vita si affaccia come in un lampo alla mente che si spegne; nei momenti estremi, solo l'affetto più tenace, solo il ricordo più vitale sornuota di fronte all'eternità che sommerge tutto nell'oblio: nei versi del poeta queste due affermazioni, benchè opposte, appaiono entrambe vere, perchè sono entrambe innalzate da un sublime senso della solennità religiosa della morte, della serietà di quell'istante in cui le vanità della vita appaiono per quel che sono o cadono dalla memoria. Tuttavia l'efficacia della frase della *Pentecoste* è più grande.

V. 54-55 : Cortese, tremante, incerta, risolute, pie: questi aggettivi, in bocca di Ermengarda che parla di sè e dei suoi parenti più stretti, in questi momenti supremi, sono letteratura. Occorreva esser più semplice e più breve.

V. 56 : Vergognàr : sdegnarono.

V. 59-60. Nota la sapienza e la profondità del sentimento religioso manzoniano; è come il preannunzio del sublime « Te collocò la provida Sventura in fra gli oppressi. »

V. 61 sgg. L'anima di Ermengarda, chiusa nel monastero e ripudiata, è ancora divisa fra i parenti e Carlo: prega che i primi vincano, ma non può dimenticare il secondo. Strazio verissimo e ritratto con quella tragicità rattenuta che distingue il Manzoni fra tutti i nostri poeti tragici.

Non mi negar!... trova un Fedel che possa,
Quando che sia, dovunque, a quel feroce
Di mia gente nemico approssimarsi...

ANSBERGA.

Carlo! 65

ERMENGARDA.

Tu l'hai nomato: e sì gli dica:
Senza rancor passa Ermengarda: oggetto
D'odio in terra non lascia, e di quel tanto
Ch'ella sofferse, Iddio scongiura, e spera
Ch'Egli a nessun conto ne chieda, poi

V. 62: Fedel è titolo di vassallaggio, come nota il Manzoni (*Le tragedie, gl'inni sacri e le odi di A. M.* a cura di MICHELE SCHERILLO, Milano, 1907, p. 14).

V. 63-65. Il nome lo dice Ansberga, non Ermengarda. Qui abbiamo una perifrasi che non è una figura retorica, che dice la stessa cosa dell'espressione più breve, ma risponde ad una condizione sentimentale particolare. La perifrasi seria, quando non è retorica, difende il nostro pudore, conforta il nostro dolore, abbellisce l'oggetto del nostro pensiero. Carlo, nominato da Ermengarda con un'espressione che non lo individua interamente, rimane un po' astratto dinanzi a lei; quindi la sua immagine le riesce meno molesta, il ricordo meno tremendo, e nello stesso tempo il suo amore si mantiene più suo e più profondo.

V. 65: Tu l'hai nomato: frase inutile, vuotamente solenne. Il D'ANCONA (145) nota la derivazione dalla *Fedra* del Racine.

V. 66: Passa: nobile e soave; *muore* avrebbe detto molto meno, non l'animo di Ermengarda indotto dal paragone fra lo splendore passato e la rovina presente a considerar la vita come un transito, non la dolcezza passionata e femminea che vela la tragicità di questa morte.

V. 66-70. Sente la soavità del perdono, quasi una carezza alle sue ferite d'amore. Il concetto dell'ultimo verso è di quelli frequenti nel Manzoni, che mostrano com'egli sia penetrato nel

Che dalle mani sue tutto ella prese. 70
Questa gli dica, e... se all'orecchio altero
Troppo acerba non giunge esta parola...
Ch'io gli perdono. — Lo farai?

ANSBERGA.

L'estreme
Parole mie riceva il ciel, siccome
Queste tue mi son sacre. 75

ERMENGARDA.

Amata! e d'una
Cosa ti prego ancor: della mia spoglia,
Cui, mentre un soffio l'animò, sì larga
Fosti di cure, non ti sia ribrezzo
Prender l'estrema; e la componi in pace.
Questo anel che tu vedi alla mia manca, 80

---

fondo dello spirito del cristianesimo e con che ricchezza sentimentale abbia saputo ravvivar le massime della religione. Ermengarda parla come fra Cristoforo che vede nelle peripezie dei due promessi, non la malvagità imperdonabile d'un signorotto, ma gli occulti disegni d'un Dio clemente: tant'è vero quel che diceva di sè il Manzoni: « L'evidenza della religione cattolica riempie e domina il mio intelletto... Un tale convincimento dee trasparire naturalmente da tutti i miei scritti.» (*Epist.*, I, 362-363).

V. 72: Esta: forma rara che stona nella relativa semplicità di questa parlata.

V. 79: E la componi in pace: è il desiderio nutrito invano in terra, che — nonostante le parole di perdono e di dimenticanza in Dio — la strazia ancora, morente, nell'intimo del cuore. Nella sua espressione questo si indovina e non si legge; perciò commove di più. Il desiderio ritorna, come augurio, nel coro: « Muori; e la faccia esamine. Si ricomponga in pace. »

V. 80-82. La passione delicata e immortale domina sola an-

Scenda seco nell'urna: ei mi fu dato
Presso all'altar, dinanzi a Dio. Modesta
Sia l'urna mia: — tutti siam polve; ed io
Di che mi posso gloriar? — ma porti
Di regina le insegne: un sacro nodo 85
Mi fe' regina: il don di Dio, nessuno
Rapir lo puote, il sai: come la vita,
Dee la morte attestarlo.

ANSBERGA.

Oh! da te lunge
Queste memorie dolorose! — Adempi
Il sagrifizio; odi: di questo asilo, 90

---

che negli istanti supremi; ma Dio l'ha benedetta, ed Ermengarda non ha rimorsi. Dopo aver espresso il desiderio, si ferma: nella pausa le passa nell'anima l'ombra fugace d'uno scrupolo; ma l'amore si giustifica subito: « Ei mi fu dato Presso all'altar, dinanzi a Dio. » Anche qualche parlata di questa tragedia è immortale: c'è la rapida potenza d'analisi psicologica che si trova nei *Promessi Sposi*.

V. 82-88. Tutto questo discorso di Ermengarda è così pieno di vita, così denso di sentimenti vari, così efficace nel ritrarre ad un tempo la religiosa, l'innamorata e la regina, ma sopratutto l'innamorata che si vede sposa di Carlo anche nella tomba, e per l'amore dimentica che al di là della morte la terra scompare, e non sa immaginarsi trapassata e non più fremente di quella passione, non più superba che lo sposo invincibile l'abbia fatta regina! Bisogna legger queste parole pensando che le dice una donna ripudiata, per sentir tutta la forza di quell'amore e la sua delicatezza: quando Ermengarda parla del suo sentimento, non accenna neppur di volo a Carlo che non corrisponde, a Carlo che l'ha offesa: e questo silenzio è la grandezza di quel-'anima, la sublimità di quella passione immutabile, che dura come è cominciata, senza rancori. Nemmeno la stima per Carlo è diminuita.

Ove ti addusse pellegrina Iddio,
Cittadina divieni; e sia la casa
Del tuo riposo tua. La sacra spoglia
Vesti, e lo spirto seco, e d'ogni umana
Cosa l'obblìo. 95

ERMENGARDA.

Che mi proponi, Ansberga?
Ch' io mentisca al Signor! Pensa ch' io vado
Sposa dinanzi a Lui; sposa illibata,
Ma d' un mortal. — Felici voi! felice
Qualunque, sgombro di memorie il core
Al Re de' regi offerse, e il santo velo 100
Sovra gli occhi posò, pria di fissarli
In fronte all' uom! Ma — d'altri io sono.

ANSBERGA.

Oh mai
Stata nol fossi!

V. 93-95. La chiusa di questo periodo ha, nel ritmo, l'abbandono dell'oblio. Ed è questa una delle pochissime cose notevoli nelle parlate di questa scena che non appartengono ad Ermengarda, poichè essa sola vive nella fantasia del poeta, e le altre figure servono solo a darle modo di manifestar la sua vita.

V. 99: Sgombro di memorie il core: e la lirica, poi: « Sgombra, o gentil, dall'ansia Mente i terrestri ardori »; « Sempre al pensier tornavano Gl' irrevocati dì. » È accaduto qui, in due parti di un medesimo componimento, quello che accade spessissimo in componimenti diversi d' un medesimo scrittore: che alcuni spunti del capolavoro si affaccino prima sparsamente alla fantasia del poeta, ancora lontano dal prevedere dove essi confluiranno in una forma definitiva.

V. 103-104. Nota con che armonia si uniscono sempre in Ermengarda l'amore e la religione.

ERMENGARDA.

Oh mai! ma quella via,
Su cui ci pose il ciel, correrla intera
Convien, qual ch'ella sia, fino all'estremo. 105
— E, se all'annunzio di mia morte, un novo
Pensier di pentimento e di pietade
Assalisse quel cor? Se, per ammenda
Tarda, ma dolce ancor, la fredda spoglia
Ei richiedesse come sua, dovuta 110
Alla tomba real? — Gli estinti, Ansberga,
Talor de' vivi son più forti assai.

ANSBERGA.

Oh! nol farà.

ERMENGARDA.

Tu pia, tu poni un freno
Ingiurioso alla bontà di Lui,

V. 106-112. Pietosissima speranza: Ermengarda pensa che Carlo potrebbe riamarla morta, e ne gode, quasi che nella tomba quell'amore potesse scenderle dolce nel cuore come in vita. Ma non osa dire: « Se all'annunzio di mia morte, un novo Pensier d'*amore* »; è una speranza che non confessa nemmeno a se stessa. Qui accenna al ripudio, ma per necessità, velatamente: Ermengarda è delicata come la Pia dei Tolomei.

V. 111-112: Gli estinti, ecc.: verissimo e detto con precisa efficacia: un affetto spentosi mentre una persona è in vita, può riaccendersi fortissimo quando quella persona è morta: allora essa rimane nella memoria del superstite solo per quello che ha di essenziale e di migliore, si libera dalle contingenze terrene, diventa un'anima immortale. Ma in bocca di Ermengarda la sentenza vale, più che per la sua verità generica, come indizio del suo stato psicologico: quante volte ricorriamo ad una riflessione astratta per confortarci e per lusingarci!

V. 114: Ingiurïoso: perchè suppone in Dio una bontà minore che quella di cui è capace.

Che tocca i cor, che gode, in sua mercede, 115
Far che ripari, chi lo fece, il torto?

ANSBERGA.

No, sventurata, ei nol farà. — Nol puote.

ERMENGARDA.

Come? perchè nol puote?

ANSBERGA.

O mia diletta,
Non chieder oltre; obblìa.

ERMENGARDA.

Parla! alla tomba
Con questo dubbio non mandarmi. 120

ANSBERGA.

Oh! l'empio
Il suo delitto consumò.

ERMENGARDA.

Prosegui!

ANSBERGA.

Scaccialo al tutto dal tuo cor. Di nuove
Inique nozze ei si fe' reo: sugli occhi

V. 115: In sua mercede: nella sua grazia.

V. 113-129. La rivelazione delle seconde nozze di Carlo e le grida di Ansberga per lo svenimento della sorella, non sono del tutto spontanee. Belli invece il silenzio di Ermengarda e lo svenimento.

V. 122-126. Versi aspri, spezzati, in cui suona bene lo sde-

Degli uomini e di Dio, l'inverecondo,
Come in trionfo, nel suo campo ei tragge 125
Quella Ildegarde sua... (*Ermengarda sviene*)
Tu impallidisci!
Ermengarda! non m'odi? Oh ciel! sorelle,
Accorrete! oh che feci!
(entrano le due Donzelle e varie Suore)
Oh! chi soccorso
Le dà? Vedete: il suo dolor l'uccide.

PRIMA SUORA.

Fa core; ella respira. 130

SECONDA SUORA.

O sventurata!
A questa età, nata in tal loco, e tanto
Soffrir!

UNA DONZELLA.

Dolce mia donna!

PRIMA SUORA.

Ecco le luci
Apre.

---

gno di Ansberga. — *Sua:* finemente il BERTOLDI (154): « È detto in amarissimo e tutto femminile disprezzo. »

V. 131-132. È un'osservazione un po' fredda e pettegola, che starebbe bene se il Manzoni avesse voluto fare una caricatura. Le manifestazioni di dolore dovute ad una rivelazione improvvisa, sono un tremendo scoglio anche per chi ha un ingegno potentemente ed essenzialmente tragico: anche nell'Alfieri, non di rado, questi passi sono molto miseri. Di solito nè lui nè il Manzoni sentivano lo scoppio subitaneo d'un sentimento. — *Nata in tal loco: di così alta stirpe.*

ANSBERGA.

Oh che sguardo! Ciel! che fia?

ERMENGARDA. *(in delirio)*

Scacciate
Quella donna, o scudieri! Oh! non vedete
Come s'avanza ardimentosa, e tenta 135
Prender la mano al re?

ANSBERGA.

Svegliati: oh Dio!
Non dir così; ritorna in te; respingi
Questi fantasmi; il nome santo invoca.

ERMENGARDA. *(in delirio)*

Carlo! non lo soffrir: lancia a costei
Quel tuo sguardo severo. Oh! tosto in fuga 140
Andranne: io stessa, io sposa tua, non rea
Pur d'un pensiero, intraveder nol posso
Senza tutta turbarmi. — Oh ciel! che vedo?
Tu le sorridi? Ah no! cessa il crudele
Scherzo; ei mi strazia, io nol sostengo. — O Carlo,145

V. 133-161. La notizia delle seconde nozze di Carlo è l'ultima percossa all'anima d'Ermengarda; ed è naturale che nel delirio che ne segue, essa veda Ildegarde sposa dell'amato. Ma nei primi venti versi questo vaneggiamento ci scuote di più quando ai fantasmi, descritti senza grande potenza, succede la lirica rivelazione di tutta la passione della morente. Si noti, per apprezzar meglio la bellezza di quei versi, che essi sono troppo lucidi per un delirio: eppure l'inverosimiglianza non si avverte; solo nella grande poesia questa non è difetto.

V. 140-143. Il Manzoni ha saputo veder benissimo in Ermengarda l'amor della donna soave per l'uomo forte, e dipingere il fascino e il dominio di questo su quella.

Farmi morire di dolor, tu il puoi;
Ma che gloria ti fia? Tu stesso un giorno
Dolor ne avresti. — Amor tremendo è il mio.
Tu nol conosci ancora; oh! tutto ancora
Non tel mostrai: tu eri mio: secura 150
Nel mio gaudio io tacea; nè tutta mai
Questo labbro pudico osato avria
Dirti l'ebbrezza del mio cor segreto.
— Scacciala, per pietà! Vedi; io la temo,

V. 147-148: Tu stesso ecc.: è sempre l'alto pensiero religioso del Manzoni, che investe ogni sua concezione.

V. 148-158. È l'amore *immortale* del coro, dipinto con una penetrazione ardente e pura, che fa di Ermengarda una delle donne eterne della poesia italiana e la distingue fra tutte. Questi versi fanno capire la dedica della tragedia alla moglie del Manzoni, che « insieme con le affezioni coniugali e con la sapienza materna potè serbare un animo verginale. » — *Tremendo:* è il primo scoppio tragico di Ermengarda; il delirio rompe il lungo riserbo e scopre subitamente la vampa nascosta. — *Tu nol conosci* ecc.: il pensiero non è finito; ed è naturale che anche nel delirio sopravvenga il contegno abitualmente misurato di Ermengarda a impedir che la frase termini violentemente. — *Tu eri mio:* anche queste sono parole che solo il delirio poteva trarre dal cuore di Ermengarda. Poi l'occhio del Manzoni, di questo sovrano poeta del pudore e dell'amore, penetra con una divina lucidezza in quell'anima femminile: *Secura Nel mio gaudio io tacea:* silenzio colmo di passione, celeste pienezza d'una vita che sogna — sicura — all'ombra d' un forte. Questo non è vinto nemmeno dal coro. Conoscere il valore dei silenzi che chiudono l'anima nei momenti più alti della vita, e svelarlo con poche parole che ne abbiano la stessa inesauribile potenza suggestiva, è solo dei massimi poeti. Di fronte ad una di queste prove sembra difficile negare assolutamente l' indifferenza del contenuto in un'opera d'arte e credere che un uomo il quale sia ad un tempo un poeta e un grande ingegno non sia, anche come artista, superiore ad un semplice poeta. — *Nè tutta mai* ecc.: è sottintesa una verità profonda: noi abbiamo il pudore dei nostri sentimenti più ele-

Come una serpe: il guardo suo m' uccide. 155
— Sola e debol son io: non sei tu il mio
Unico amico? Se fui tua, se alcuna
Di me dolcezza avesti... oh! non forzarmi

---

vati — e non solo dell'amore — anche dinanzi alle persone che ci sono più familiari e che ci ispirano quei sentimenti stessi; e i nostri affetti più forti sono proprio quelli che non esprimiamo mai con parole. Qualunque dialogo, qualunque lettera d'amore hanno qualche cosa d'artificioso, di riflesso, di diverso dal sentimento da cui nascono: qui invece, in questo silenzio, c'è proprio l'ebbrezza che Ermengarda chiude nel suo cor *segreto:* l'espressione la profanerebbe; chi la infonde la deve leggere nello sguardo, nell'atteggiamento, in tutta la persona trasfigurata, e se ha bisogno d' una parola per sentirla, non capirà mai l'anima della creatura che egli cinge del suo cerchio magico. Pochi poeti, e molto di rado, sanno far capir così bene che il meglio di un sentimento è inesprimibile. Io mi affatico invano intorno a questi versi; essi dicono molto di più e molto diversamente da quel che ho spiegato: le mie parole ragionano; quelle del Manzoni sono rappresentazione, palpito e sogno. — *Io la temo, Come una serpe:* la mite Ermengarda, toccata nel suo affetto più caro, diventa anche capace di odio: « come una serpe »; ma il colpo è rapido, non accanito come quello d' una donna comune, e cede subito al dolore. — *Il guardo suo m'uccide:* altro scoppio; gelosia tremenda, trasfusa in un' immagine fulminea, che fa pensare alla misconosciuta potenza tragica del Manzoni, alla terribile, concentrata violenza con cui sapeva sentire il poeta del carro degli appestati, di Gertrude, dell' Innominato, d' Ermengarda. In quelle quattro parole l'amore mortale e la gelosia distruggitrice che potrebbero nutrire un romanzo, sono abbreviati in uno schianto. L'autore è lo stesso poeta che riassunse la depravazione di Gertrude nella rapidissima frase: « La sventurata rispose. » Il Manzoni, talora così minuto, aveva poi di questi lampi che rischiarano da soli un quadro immenso. — *Sola e debol... dolcezza avesti:* dopo la passione, la tenerezza; questa successione risponde bene alle alternative di parossismo e di depressione proprie del delirio. Dopo il grido Il guardo suo

A supplicar così dinanzi a questa
Turba che mi deride... Oh cielo! ei fugge! 160
Nelle sue braccia!... io muoio!..

---

m' uccide», le stanche parole: *Sola e debol son io* ci fanno vedere Ermengarda che ricade spossata, ripresa dalla soavità propria di quelle creature che, non nate alle durezze di questa vita, paiono sempre affacciate sul limite d'un'altra. — *Non sei tu il mio Unico amico?* Nota il rilievo che «mio» ed «unico» ricevono dalla posizione che hanno nei versi, e quanto aggiunge d'ingenuo affetto la parola «amico» all'amore di Ermengarda che, innocente e fragile come una fanciulla, trova in Carlo anche il suo protettore. — *Se fui tua* ecc.: Didone dice ad Enea (*Eneide,* IV, 317): «Si bene quid de te merui, fuit aut tibi quicquam Dulce meum.» Il Manzoni traduce, ma con quanta dolcezza! E come felicemente adatta le parole di Virgilio a questa creatura di soavità e di passione, al vaneggiar di questa delicatissima anima morente! L' invocazione in nome delle gioie più dolci è tolta al più casto dei poeti latini, e rimane anch'essa pudica sulla bocca di Ermengarda. La rievocazione delle più alte gioie terrene mentre la morte si appressa, commove profondamente, e dà all' imitazione del Manzoni un valore non minore dei versi che Virgilio trasse dalla sua mente per rappresentar Didone che Enea abbandonava. Il lettore immagina lo strazio di Ermengarda più tremendo di quel che sia in realtà; dimentica il suo delirio, e la commisera come se ella, padrona di sè, ricordasse, di fronte alla morte, la felicità irrevocabile. Ma anche qui la penetrante dolcezza di queste parole, dette pudicamente ma pur vincendo, per la disperazione dell'amore, una segreta riluttanza, richiede piuttosto un lettore sensibile che un commentatore acuto.

V. 158-161. Si sente umiliata di fronte alla rivale e, per gelosia, se ne vergogna; ma l'amore, più forte, le fa implorar lo sposo anche dinanzi alla turba che la deride. Queste parole, unite coi versi precedenti del delirio, costituiscono la più compiuta e la più viva rappresentazione di Ermengarda, gelosa, tenera, appassionata, superba del suo amore. È un passo da meditar bene, perchè nessun altro delle opere del Manzoni rivela in lui l'attitudine a penetrare in un'anima femminile dominata interamente dall'amore e a veder le complicazioni di questo sentimento e il

ANSBERGA.

Oh! mi farai
Teco morir!

ERMENGARDA. *(in delirio)*

Dov'è Bertrada? io voglio
Quella soave, quella pia Bertrada!
Dimmi, il sai tu? tu, che la prima io vidi,
Che prima amai di questa casa, il sai? 165
Parla a questa infelice: odio la voce
D'ogni mortal; ma al tuo pietoso aspetto,

---

modo come si manifesta, non nell'anima solitaria, ma nell'anima messa di fronte al mondo. Qui l'amore di Ermengarda non è soltanto il casto e solingo amore di Lucia, ma si rivela anche nei suoi aspetti sociali: Ermengarda è dinanzi a Carlo, che non l'ama più, dinanzi alla donna che le è succeduta, dinanzi a un popolo che la deride. È una scena violenta, che in un altro poeta avrebbe potuto assumere un aspetto mondano, e nel Manzoni resta appassionata, contrastata, e alta nel tempo stesso. Ermengarda muore d'amore, cantata da un poeta che si professò alieno da questi argomenti e che parecchi credono ancora inadatto a svolgerli. Muore d'amore, assalita da sentimenti così tremendi che le si convertono dinanzi alla fantasia in quadri reali; i suoi ultimi istanti sono i suoi tormenti stessi che prendono figura umana; e solo all'estremo la misericordia di Dio vi stende sopra il velo della speranza. Tragedia, per ricchezza psicologica, per intimo strazio, non superata, forse anzi non eguagliata, da nessuna scena del nostro più grande tragico.

V. 162: Bertrada: è la madre di Carlo, quella che procurò l'infelice matrimonio. Pietosissimo vaneggiamento! Ermengarda, che non ha potuto da sola trattenere Carlo, ancora nel delirio ricorda la soave Bertrada, perchè essa fu che diede quel bene immenso al suo cuore, ed essa forse potrebbe restituirglielo, richiamare lo sposo fuggito con Ildegarde. Tutti i fantasmi che s'affacciano alla mente di Ermengarda, nascono dalla sua passione mortale.

Ma nelle braccia tue sento una vita,
Un gaudio amaro che all'amor somiglia.
— Lascia ch'io ti rimiri, e ch'io mi segga 170
Qui presso a te: son così stanca! Io voglio
Star presso a te; voglio occultar nel tuo
Grembo la faccia, e piangere: con teco
Piangere io posso! Ah non partir! prometti
Di non fuggir da me, fin ch'io mi levi 175
Inebbriata del mio pianto. Oh! molto
Da tollerarmi non ti resta: e tanto
Mi amasti! Oh quanti abbiam trascorsi insieme
Giorni ridenti! Ti sovvien? varcammo
Monti, fiumi e foreste; e ad ogni aurora 180
Crescea la gioia del destarsi. Oh giorni!

V. 169. Le sembra quasi di ritrovar fra le braccia della madre di Carlo, l'amore del figlio: ma nello stesso tempo sente che si illude: *un gaudio amaro.*

V. 170-179. Anche la costruzione del periodo, più spezzato del solito, l'andatura dei versi che si prolungano languidamente l'uno nell'altro, la ripetizione abbastanza frequente, segnano bene la stanchezza del delirio e il bisogno di tenerezza che succede allo schianto di prima. — *Lascia* ecc.: nel delirio vede Bertrada, e parla di lei. — *E piangere: con teco Piangere io posso!* Ripresa abbandonata, appassionata. Nelle parole *con teco* c'è un sottinteso straziante, che viene dal cuore e non dalla mente, che Ermengarda non esprimerebbe per non rimproverar l'amato: — Con te posso piangere; tu hai pietà di me; lui non mi cura. — Ma poi mi sembra che, dato il momento supremo e data la sincerità punto artificiosa della sua anima, Ermengarda si compiaccia troppo del suo dolore: *Prometti di non fuggir da me, fin ch'io mi levi Inebbriata del mio pianto.*

V. 179-181. Ermengarda andò con Bertrada dall'Italia a raggiungere lo sposo. Ecco come sono espressi la radiante gioia di quel viaggio, il desiderio che distruggeva gli ostacoli e divorava la via: *Varcammo Monti, fiumi e foreste:* enumerazione rapida.

No, non parlarne per pietà! Sa il cielo
S'io mi credea che in cor mortal giammai
Tanta gioia capisse e tanto affanno!
Tu piangi meco! Oh! consolar mi vuoi? 185
Chiamami figlia: a questo nome io sento
Una pienezza di martir, che il core
M'inonda, e il getta nell'obblìo. *(ricade)*

ANSBERGA.

Tranquilla
Ella morìa!

ERMENGARDA. *(in delirio)*

Se fosse un sogno! e l'alba
Lo risolvesse in nebbia! e mi destassi 190
Molle di pianto ed affannosa; e Carlo
La cagion ne chiedesse, e, sorridendo,
Di poca fè mi rampognasse! *(ricade in letargo)*.

---

generica, scolorita come le immagini che dovettero rimaner nell'anima di Ermengarda che camminava col cuore lontano*: e ad ogni aurora Crescea la gioia del destarsi:* c'è l'impeto spontaneo, ingenuo dell'anima, il suo espandersi gaudioso nel cielo, dove ogni nuova alba è la promessa d'una felicità più vicina.

V. 184. Ci fa misurar la distanza fra quella beatitudine e questa infelicità.

V. 185: Tu piangi meco! Ci fa veder Bertrada come se fosse sulla scena, e ci fa sentir la bontà di Ermengarda, riconoscente di quella compassione.

V. 186-188: A questo ecc: qui il sentimento è troppo squisito, e l'espressione è fredda e poco limpida.

V. 189-193: Se fosse un sogno! Il bisogno di illudersi erompe straziante. La fantasia, alterata dal desiderio inestinguibile, le fa vedere il quadro con particolari che gli danno l'evidenza della realtà: *molle di pianto ed affannosa; e Carlo, sorridendo.*

ANSBERGA.

O Donna
Del ciel, soccorri a questa afflitta!

PRIMA SUORA.

Oh! vedi:
Torna la pace su quel volto; il core 195
Sotto la man più non trabalza.

ANSBERGA.

O suora!
Ermengarda! Ermengarda!

ERMENGARDA. *(riavendosi)*

Oh! chi mi chiama?

ANSBERGA.

Guardami; io sono Ansberga: a te d'intorno
Stan le donzelle tue, le suore pie,
Che per la pace tua pregano. 200

ERMENGARDA.

Il cielo
Vi benedica. — Ah! sì: questi son volti
Di pace e d'amistà. — Da un tristo sogno
Io mi risveglio.

V. 206-207: Fido: è l'ultimo accenno alle angosce terrene. Bene il Bertoldi (158): « Aggettivo che dà vita a quel povero giaciglio, testimone delle lagrime versate *nelle insonni tenebri.*

V. 189-210. Il desiderio che la realtà sia un sogno, prelude, con soavissima finezza, alla morte serena. « Se fosse un sogno! e l'alba Lo risolvesse in nebbia! » È come un presentimento dell'attimo dinanzi al quale la realtà si risolve nella nebbia d'un

ANSBERGA.

Misera! travaglio
Più che ristoro ti recò sì torba
Quiete. 205

ERMENGARDA.

È ver: tutta la lena è spenta.
Reggimi, o cara; e voi, cortesi, al fido
Mio letticciol traetemi: l'estrema
Fatica è questa che vi do; ma tutte
Son contate lassù. — Moriamo in pace.
Parlatemi di Dio: sento ch' Ei giunge. 210

CORO.

Sparsa le trecce morbide
Sull'affannoso petto,
Lenta le palme, e rorida

---

sogno. L'anima, vinta, non sostiene la battaglia, e vede allontanarsi nel nulla i tragici fantasmi; l'alba le si leva dinanzi: fra poco essa, dimentica di tutto, dirà le sublimi parole, in cui il passato mondano si annega: *Parlatemi di Dio: sento ch'ei giunge.* Morte che per serena altezza di sentimento non ha l' uguale nei nostri più grandi poeti. Si sente il tempo che svanisce dinanzi all'eterno: Io che « All'eterno dal tempo era venuto ».

Così la scena apertasi con una serenità stanca, si chiude, presagio del coro, coll' augurio di più sereno dì »: fra il principio e la chiusa sta il delirio, la rivelazione completa dell'anima di Ermengarda che, vereconda com'era, non avrebbe potuto manifestarsi tutta nella veglia cosciente. Finita la scena, il poeta s' innalza alla contemplazione di quella vita immersa nella storia e nell'eternità.

CORO. Questa lirica segna il transito dell'anima di Ermengarda, l' intervallo fra la sua preghiera: « Parlatemi di Dio: sento ch'ei

Di morte il bianco aspetto,
Giace la pia, col tremolo 5
Sguardo cercando il ciel.

---

giunge », e la sua morte. Il coro le parla di Dio, mentr'ella, cercando cogli occhi il cielo, attende l'attimo divino.

Letta dopo la scena della tragedia, questa lirica non ci suggerisce il piccolo problema critico — chi pronunci questi settenari —, e ci sembra la rievocazione dei fantasmi che passano nell'anima oramai muta di Ermengarda, mentre Dio giunge. L' infelice rivede — nei *memori* ultimi istanti —, silenziosa e rassegnata, gli splendori omai spenti: e li rimpiange in questi attimi estremi, in cui l'affollarsi del passato è troppo rapido e i sentimenti sono troppo profondi perchè ne possa ancora apparir qualche segno al di fuori. Ma sul rimpianto dominano la rinunzia e il conforto: l'eterno che s'avvicina, disperde i fantasmi terreni ammonendo: « Sgombra, o gentil, dall'ansia Mente i terrestri ardori ». Letto dopo quella scena, il ripetuto ammonimento « Sgombra, o gentil, » appare come l'affacciarsi di Dio che rapisce un bene fugace per darne uno eterno, — ed acquista di grandiosità. Il coro in questa parte sviluppa il verso: « Parlatemi di Dio: sento ch'ei giunge » e segna il rapido staccarsi di Ermengarda dalle cose della terra.

V. 1-24. Ermengarda muore: le suore pregano; una voce divina le suggerisce pensieri eterni e le dona l'oblio che non potè avere in terra.

V. 1-6. La lenta solennità descrittiva dell'esordio indica bene il passaggio ad un momento che non è più drammatico. Ma la somma bellezza del coro comincia cogli ultimi due versi di questa strofe, che non sono più — come i precedenti — semplice descrizione accurata e delicata. — Spiega: *Colle trecce sparse, colle palme allentate, col bianco volto irrorato dal sudor della morte.*

V. 5-6. La moribonda tace; la sua vita esteriore è tutta raccolta nello sguardo. Il suo dramma è oramai tutto interno, tutto immagini e palpiti che non trovan parole. Nella *Pentecoste* (143-144) è più accentuato il significato religioso, qui è più accentuata l' immagine.

Cessa il compianto: unanime
S'innalza una preghiera:
Calata in su la gelida
Fronte, una man leggiera 10
Sulla pupilla cerula
Stende l'estremo vel.

V. 7-8: Unanime ecc.: c'è la lenta e soave gravità d'un coro religioso.

V. 9-12. Solo il D'Ancona, mi pare, ha inteso con finezza questo passo che certo ha il difetto di non esser perspicuo: « Per questa mano » « intenderei la mano della Morte — e in questo caso si potrebbe ben dire dell'Angelo della Morte — che calando leggera sulla fronte di Ermengarda, stende sulla pupilla l'ultimo velo, ne estingue il vigore, e le toglie di più cercar il cielo collo sguardo incerto » (152[10]). Così passa Ermengarda mentre suona dolce e mesta la preghiera, che levandola su dal mondo le parla di Dio, e mentre al suo occhio velato la terra diventa una visione lontana.

V. 10-12: Una man ecc.: rende colla parola la leggerezza quasi immateriale del fatto; dipinge la pupilla che si vela, mantenendo ancora alla morente la sua bellezza soave. Nota le parole *leggiera, cerula, vel.* Lo « sguardo tremolo » si vela: la vita fugge rapidamente; è ben naturale che Ermengarda sgombri « dall'ansia Mente i terrestri ardori ».

V. 13-18. È come la sintesi e l'interpretazione della « preghiera unanime. » Si noti che i commentatori antecedenti, o avevano affermato che il Manzoni accenna alla preghiera e poi non ne parla più, o — ridicolamente — avevano detto che la preghiera è questo stesso coro. La spiegazione che presento, collega la preghiera delle suore col pensiero che il poeta esprime nella terza strofe. Il Manzoni, che ha assistito finora al dramma, quando comincia la preghiera, ispirandosi al sentimento stesso delle suore, si sostituisce a queste, e poi (25-84), abbandonato questo motivo, ci dà una trasfigurazione lirica delle ultime visioni e degli ultimi palpiti di Ermengarda.

Il ripetuto « Sgombra, o gentil, » è l'affacciarsi di Dio tra i fantasmi delle pompe terrene, l'ammoni-

Sgombra, o gentil, dall'ansia
Mente i terrestri ardori;
Leva all'Eterno un candido 15
Pensier d'offerta, e muori:
Fuor della vita è il termine
Del lungo tuo martir.
Tal della mesta, immobile
Era quaggiuso il fato: 20

---

mento divino che suona nella preghiera delle monache, interpretata poeticamente dal Manzoni. Sicchè il complesso ci dà, drammatizzato, l'ondeggiar d'Ermengarda fra la terra rimpianta e il cielo sperato, negli ultimi momenti della vita.

V. 13: Ansia: *tormentata.* I sentimenti concentrati in quest'aggettivo sono quelli espressi nella scena antecedente. Lo stesso è da avvertire per *i terrestri ardori.*

V. 15-16: Offri, con animo puro, all'Eterno i beni della terra; prepárati, con questa rinuncia, all'altra vita. La rassegnazione è accennata con quella delicatezza eterea che dà al complesso di questa poesia l'evanescenza d' una visione, dietro la quale arde una gran fiamma. La soavità della figura d'Ermengarda vela la tragicità de' suoi sentimenti, tanto di questa rinuncia quanto dell'amore immortale: *Leva all'Eterno un candido Pensier d'offerta, e muori:* l'espressione eterea nasconde lo spasimo della rinunzia, come l'aspetto delicato di Ermengarda copre il tumulto del cuore. Lo sdrucciolo che nell'ode per la morte di Napoleone accelerava il ritmo della strofe o lanciava il verso come una saetta e lo staccava netto da quello seguente, qui invece si prolunga spesso nel settenario che vien dopo e smorza fra i suoni di questo il suo impeto stanco.

V. 19-20: Questo era l' immutabile destino terreno di Ermengarda. — *Mesta* è, dopo *tenera*, il più significativo degli aggettivi antonomastici con cui il Manzoni designa Ermengarda: tutto il coro è un' illustrazione di quest'aggettivo. — *Immobile* è più insolito di *immutabile* ed è, anche per questo, più efficace; ma sopratutto perchè « immobile » desta un' immagine più concreta e dà al fato una saldezza che l'altro aggettivo non gli darebbe.

Sempre un obblìo di chiedere
Che le saria negato;
E al Dio de' santi ascendere,
Santa del suo patir.
  Ahi! nelle insonni tenebre, 25
Pei claustri solitari,

V. 21-22. La costruzione è viziosa, ma è una delle pochissime mende di questa perfettissima fra le liriche del Manzoni. *Di chieder sempre un oblio che le doveva sempre esser negato.* Questo è tutto « il lungo martirio » della vita di Ermengarda: desiderar sempre invano di dimenticar lo sposo. Nota lo stretto legame fra questa strofe e la fine dell'antecedente, e la nettezza colla quale il Manzoni prelude alla pittoresca e drammatica sintesi di quella mesta vita.

V. 24. Il dolore è il merito di Ermengarda presso Dio.

V. 25-84. Finora Ermengarda ha lottato invano contro le immagini del felice amore d'un tempo.

V. 25-30. Con meravigliosa euritmia di pensiero, il contenuto di questa strofe — che inizia la parte centrale del coro — è richiamato da quella che la chiude (vv. 79-84). E queste due sono le migliori del gruppo, per concentrazione di immagini e di sentimenti, per l'accennar delicato e fuggevole che ricrea nella fantasia del lettore una lunga tragedia, per l'arte magica colla quale il poeta sa trarre dalla folla dei particolari pittoreschi i pochissimi che da soli suscitano il quadro, e — sopratutto — quelli che più aggiungono alla vita d'Ermengarda e vivono anzi della sua stessa vita.

Ahi! nelle insonni tenebre, Pei claustri solitari: la vigile solitudine della notte, la tranquillità deserta sono le circostanze più favorevoli per risvegliare i fantasmi di chi ha una potente vita interiore. *Nelle insonni tenebre*: l'assalto improvviso del passato è reso evidente dal momento in cui avviene, quando Ermengarda è sola con sè e l'anima è tormentata da un' inquietudine misteriosa; allora quel che c'è di più segreto nel cuore, sale su dal profondo, e la causa prima ignota della veglia affannosa, si rivela: « le tenebre insonni » si popolano dei fantasmi dei giorni « irrevocati. » Ognuno dei primi quattro versi di questa strofe è un quadro

Tra il canto delle vergini,
Ai supplicati altari,
Sempre al pensier tornavano
Gl' irrevocati dì; 30

---

a sè; ma sopratutto i primi due hanno la potenza di rievocare l'angosciata immagine di Ermengarda. Concentrazioni scultorie come queste del Manzoni, gli Italiani non ne possono trovare che in Dante: nel Leopardi c'è maggior concentrazione sentimentale, ma minore attitudine a serrare un quadro in due parole. Il *Cinque Maggio*, e specialmente questo coro, sono miracoli di densità e di varietà pittoresca. Le « insonni tenebre » e « i claustri solitari » creano ad un tempo dinanzi alla fantasia i luoghi e la persona; anzi, non soltanto le « tenebre » sono « insonni » per la presenza di Ermengarda, ma anche i « claustri » sono « solitari », perchè ci passa dentro Ermengarda che sente — tremenda — la solitudine, remota dal sonante fasto della corte. E le tenebre insonni, e i claustri solitari si popolano delle visioni irrevocate.

V. 26-27. Nelle tenebre e nei claustri, quei fantasmi luminosi ritornano per un contrasto materiale; *Tra il canto delle vergini, Ai supplicati altari*, piuttosto per un contrasto di sentimenti. L'enumerazione dei quattro versi è incalzante come l'assalto instancabile delle immagini, ed è nello stesso tempo abbandonata e malinconica come l'anima assediata di Ermengarda.

V. 28. Brognoligo (87): « Tanto più è efficace questo aggettivo *supplicati* in quanto ci fa intendere che ai piedi degli altari proprio l'oblio ella doveva supplicare — e con quanto ardore! — che le fosse concesso. »

V. 30: Irrevocati: oltre la fine opinione del Cesareo (*Per il metodo critico, A proposito d'Ermengarda*, nella *Cultura* del 15 giugno 1908, col. 374), che questa parola sia indefinibile come quelle d'ogni vero poeta, vi sono due interpretazioni, disputatissime: *non chiamati*; *irrevocabili:* tragica la prima; ovvia, banale, poco poetica la seconda, che attribuisce al Manzoni un'idea già implicita nel rimpianto di tutto il coro, e perciò quasi inutile. Il pensiero che i giorni felici tornino all'anima contro il volere di questa, è più doloroso che l'altro e ritrae una lotta più profonda, fra il proposito della rinunzia e il sentimento appassionato che non può morire. Che quei giorni siano *irrevoca-*

Quando ancor cara, improvvida
D'un avvenir mal fido,

---

bili, che non possano tornare, che il cuore li ripensi con desiderio straziante, è una conseguenza inevitabile del fatto che quei giorni tornino alla mente, non chiamati. Si badi bene a quest'osservazione, e si vedrà che la prima interpretazione implica la seconda, ed è perciò molto più sintetica e suggestiva. Ricercare quale fosse l'intenzione del Manzoni non si può, e non è legittimo: spesso i grandi versi trascendono i fini del poeta: il Carducci scrisse di Pio IX, prigioniero volontario e persecutore crudele del Monti e del Tognetti: « Povero vecchio, chi sa non l'assaglia *Una deserta volontà d'amare!* »: l'ultimo verso nel contesto ha un senso molto preciso; ma questo non impedisce che nel lettore si susciti un rimpianto ben più vasto, e che la fredda disperazione di quel *deserta* assuma un significato umano che rispetto al solo Pio IX non potrebbe avere; forse il Carducci, scrivendo quell'endecasillabo, non pensava di fare uno de' suoi versi più fecondi. E forse il Manzoni dava ad « irrevocati » un solo significato, senza che per questo noi abbiamo torto a darglieli tutti e due, vedendo il secondo implicito nel primo. Si accetti solo il secondo, e tutta la strofe si affloscia: « Gl'irrevocati dì » non sono più gli antagonisti dei « claustri solitari », del « canto delle vergini », dei « supplicati altari »; non sono più come persone vive che sorgono contro le vive immagini della vita pia; l'urto drammatico fra il presente e il passato, sostenuto da una parte dai luoghi e dalle abitudini religiose, dall'altro dalla folla dei ricordi, si attutisce. I giorni *irrevocabili* non hanno la vita sentimentale, la vita umana, la volontà imperiosa dei giorni *non chiamati*: i giorni *non chiamati* sono come nemici che assalgono; i giorni *irrevocabili* restano invece immagini interne, ricordi di Ermengarda, non hanno una vita fantastica separata da lei. Dovendo spiegare, sono obbligato a render un po' grossolana e un po' materiale la poesia del Manzoni: ma qui m'importa che s'intenda quale forza drammatica va perduta coll'interpretazione *irrevocabili*; in favore della quale per me non ha nessun peso particolare l'opinione del Giorgini, venuta ad aggiungersi quest'anno alla quasi trentenne disputa (VIII *lettere di* G. B. GIORGINI *raccolte e annotate da* ALESSANDRO D'AN-

Ebbra spirò le vivide
Aure del Franco lido,
E tra le nuore Saliche 35
Invidïata uscì:

CONA, per nozze Schiff-Giorgini, Ceci; Pisa, 1913, pp. 22-26), poichè in queste cose i famigliari d'un grande — a parte il buon gusto e la cultura del Giorgini — non possono aver nessuna autorità speciale.

V. 31. La prima immagine che la assale, è l'amore d'un tempo (*ancor cara*), espresso con la rapidità di chi parla d'un sentimento geloso, con quella tenerezza e con quella castità ardente che è la forma individuale che assume nel Manzoni la passione. *Ancor cara:* due parole, e segnano l'abisso doloroso che separa il presente dal passato, e rendono, senza sentimentalismo, l'angoscioso sospiro della *tenera* Ermengarda.

V. 31-32: Improvida ecc.: *non prevedendo* (perchè « ancor cara ») *l'avvenire che non avrebbe mantenuto le promesse del presente.*

V. 33: Ebbra: *di felicità.* È un aggettivo palpitante di passione. — *Vivide: piene di vita:* ma non trovo che nessun commentatore, salvo il BROGNOLIGO (87), che citò opportunamente i versi « Varcammo Monti ecc. » (a. IV, sc. I), abbia pensato se quest'aggettivo è utile, e come si possa giustificare e ammirare: io ci vedo l'effetto soggettivo di quelle aure su Ermengarda che, innamorata, trovò in Francia una nuova vita, e un segreto annunziarsi alla fantasia creatrice, del quadro della caccia, contemplata da un poggio aereo, che, così mossa e vasta, dà un robusto senso di vita e sembra rinvigorire il respiro. Non ritengo come una giustificazione quella del D'OVIDIO (*Nuovi studii manzoniani*, Milano, 1908, *Ermengarda*, p. 126, n. 1) — che intravvede in « vivide » un' impressione personale del poeta, amantissimo della Francia, — poichè quest' intrusione del Manzoni sarebbe assolutamente inopportuna.

V. 35 : Le spose della corte.

V. 36. Costituisce, insieme col verso precedente, ma con una forza pittoresca molto maggiore, un quadro evidentissimo, dov'è, non solo l'aspetto delle persone, ma anche il sentimento che le anima. *Uscì*, alla fine del verso, sfolgora di pompa e di felicità;

Quando da un poggio aereo,
Il biondo crin gemmata,
Vedea nel pian discorrere
La caccia affaccendata, 40
E sulle sciolte redini
Chino il chiomato sir;

---

isolato, nella recitazione, da « invidïata », isola Ermengarda fra il cerchio delle nuore saliche. *Invidïata* cinge attorno alla regina, beata e luminosa di bellezze e di gemme, una corona di volti ammiranti e gelosi. Il Manzoni, perfettamente oggettivo, sente quel che sentiva allora Ermengarda, e nulla più; e lo rievoca coi sentimenti e colle immagini dominanti, che tornano unici all'anima ancora dopo molto tempo.

V. 37: Aereo: si vede il poggio lanciato nell'azzurro, dominante sul piano. Mirabile la coerenza delle due immagini, « poggio aereo » e « vedea nel pian discorrere », le quali si uniscono così, spontaneamente, a formare il quadro vasto e pieno d'aria, che dà gioia al petto e all'anima. In « aereo » respiriamo le « aure vivide. »

V. 38. Il particolare torna naturalmente alla fantasia di Ermengarda, che è donna e fu regina, e ancora in fin di vita ricorda con orgoglio la potenza che Carlo le aveva data. Cfr. i vv. 84-85 della scena antecedente.

V. 39-40: Discorrere: verbo richiamato con densa forza rappresentativa al suo significato originario: *correre qua e là. Affaccendata* compie l'immagine che in due soli versi fa vedere lo spettacolo ampio, mosso e rapido: lo sdrucciolo del verso antecedente non è senza efficacia.

V. 41-42. Nel quadro affollato, ma sopratutto nella fantasia innamorata di Ermengarda, domina su la moltitudine il re dei Franchi: ha pure il suo valore il fatto che la figura di Carlo chiude e tronca la strofe. Si veda, ancora una volta, come nell'arte del Manzoni la potenza pittoresca sia impregnata di potenza sentimentale, come non ci sia in lui immagine che si presenti agli occhi senza voler scendere al cuore, come — quindi — la fonte vitale della sua arte, che ha apparenze così concrete, così reali, sia la penetrazione delle anime. — La figura di Carlo è

E dietro a lui la furia
De' corridor fumanti;
E lo sbandarsi, e il rapido 45
Redir dei veltri ansanti;
E dai tentati triboli
L'irto cinghiale uscir;

---

ritratta quale appariva ad Ermengarda che, tenera creatura, doveva sopratutto essere affascinata dalla forza di Carlo; e Carlo è sempre rappresentato sotto quest'aspetto quando appare dinanzi alla mente della sposa (V. p. es. vv. 55-60). Il chiomato sire batte a briglia sciolta la grande pianura tumultuante: vediamo, richiamata colla solita rapidità incisiva, la figura di qualunque cavaliere (*E sulle sciolte redini Chino*), ma anche quella particolare di quel forte cavaliere che è il *chiomato sir*.

V. 43-48. Questa strofe ha un valore più pittoresco che psicologico, quantunque la persona di Carlo domini sempre sul turbinar della caccia, poichè essa mette capo all'uccisione del cinghiale da parte del re, il protagonista e l'eroe della partita nel cuore di Ermengarda.

V. 44 sgg.: *Fumanti:* questo e tutti gli altri particolari di questa strofe e del principio della seguente, sono scelti coi criteri del pittore che vuol concentrar l'attenzione dello spettatore sul carattere dominante d'una scena; non c'è un particolare che distragga l'attenzione dal forte affaccendarsi: questa strofe, anzi, è un mirabile sviluppo del verso « La caccia affaccendata », che aveva ritratto in un attimo la fisionomia generale della scena. Il ritmo anch'esso precipita e ansa; e risuona variamente come la caccia.

V. 46: *Redir: ritornare.*

V. 47: *Le macchie spinose frugate.*

V. 48. La strofe si chiude colla fine della caccia: lo scopo di tutto quell'affaccendarsi è raggiunto: sbuca, finalmente, il cinghiale, e s'erge, *irto*, *coi peli rabbuffati e i denti digrignati*, contro i corridori e i veltri. Anche qui l'immagine principale domina nella strofe, come nella scena: e il verso irto, aspro, tronco, chiudendo la strofe, annuncia la lotta finale. La strofe antecedente

E la battuta polvere
Rigar di sangue, colto 50
Dal regio stral: la tenera
Alle donzelle il volto
Volgea repente, pallida
D'amabile terror.

---

presentava Carlo dominante sui cacciatori; questa, rappresentando l'altro dei due aspetti della caccia, ferma l'immagine del cinghiale tra la furia dei cavalli e dei cani.

V. 49-51. Prima che sia annunciata la causa (*lo stral*), se ne vede l'effetto (*rigar di sangue*): onde il dardeggiar di Carlo appare tanto più rapido ed efficace. Se avesse descritto prima la causa, avrebbe interrotto il quadro delle mosse del cinghiale. — Si vede, tra il polverio della caccia, la striscia del sangue che sgorga dal cinghiale caduto.

V. 51: *Dal regio stral:* il verso si rompe bruscamente; il colpo dello strale ha interrotto bruscamente la caccia.

V. 51-54. Ultimo quadro, che ci richiama al primo, al « poggio aereo », e chiude con una sapiente euritmia la grande scena, ripresentandocela tutta allo sguardo. Il Manzoni non ha dimenticato che per noi la protagonista vera è Ermengarda, e che la caccia in tanto ci interessa in quanto si riflette nell'anima di lei: perciò lo spettacolo si chiude coll'impressione della morte del cinghiale sulla tenera donna circondata dalle sue donzelle. Quadro di squisita delicatezza femminile, che dà un forte rilievo a quello maschio e feroce della caccia.

V. 53. Evidentissimo il movimento di Ermengarda che si volge d'un tratto alle donzelle, impaurita e distogliendo lo sguardo dallo spettacolo cruento; è colto con una leggerezza che ha la grazia stessa di Ermengarda, la quale resta « amabile » anche assalita da un sentimento che in un'altra creatura, meno gentile, potrebbe manifestarsi con un atteggiamento scomposto. Così si chiude questo passo pittoresco, tanto grandioso e vivo, che di solito non si avverte la sua lunghezza un po' sproporzionata in confronto col resto del coro.

Oh Mosa errante! oh tepidi 55
Lavacri d'Aquisgrano!
Ove, deposta l'orrida
Maglia, il guerrier sovrano
Scendea del campo a tergere
Il nobile sudor! 60
Come rugiada al cespite
Dell'erba inaridita,
Fresca negli arsi calami
Fa rifluir la vita,
Che verdi ancor risorgono 65
Nel temperato albor;
Tale al pensier, cui l'empia
Virtù d'amor fatica,
Discende il refrigerio
D'una parola amica, 70
E il cor diverte ai placidi
Gaudii d'un altro amor.

V. 55: *Errante:* ritrae bene il cammino della Mosa che, specialmente in alcuni tratti del suo corso, va errando in tortuosi giri.

V. 55-56. L'andatura dei versi cambia improvvisamente: succede, in questi primi due, un tono nostalgico.

V. 55-56: Tepidi ecc.: Il Manzoni cita un passo di Eginardo, che traduco: « Si dilettava anche dei vapori di acque termali... Anche per questo costruì la reggia di Aquisgrana. »

V. 57-58: Orrida (che incuteva paura) la *maglia* di ferro per la « tenera » Ermengarda.

V. 57-60. Questi versi rappresentano bene la fiera e nobile persona di Carlo; ma certo non hanno la densa ricchezza di altri di questo coro.

V. 61-72. L'immagine che segue a questa negli altri dodici versi, è migliore, sia nella vivezza della parte descrittiva, sia nella delicatezza passionata della parte psicologica. Il fiore che ricade al suolo, arso dalla vampa del sole, è più evidente e più

Ma come il sol che reduce
L'erta infocata ascende,
E con la vampa assidua 75
L' immobil aura incende,
Risorti appena i gracili
Steli riarde al suol;

---

animato del fiore che risorge sullo stelo *(calamo)* nel mite lume *(temperato albor)* dell'alba. Non deve tuttavia sfuggire il senso umano dei labili versi « *Fresca* negli *arsi* calami Fa rifluir la vita », che fanno scendere nell'anima del lettore il refrigerio della rugiada estiva, quando essa penetra nelle vene a rinnovare il sangue riarso dalla canicola e a farlo fluire più giovane. Il resto della descrizione è preciso e risponde bene al sentimento che il poeta vuole illuminare, ma non ferma di per sè l'attenzione, e suona un po' aspro per la lontananza del pronome relativo dal suo antecedente. La pazienza artistica rendeva il Manzoni più adatto di ogni altro nostro poeta alla perfetta simmetria delle similitudini: quindi la rispondenza esatta di ogni particolare dei due membri del paragone, persino di « rifluir » a « discende », di « *temperato* albor » a « *placidi* Gaudii d'un altro amor. » Ma più di queste simmetrie — che non sono dovute a qualità artistiche superiori, — è notevole l' intuizione complessiva dell'affinità, che rende visibile e sensibile la condizione di quell'anima, e non sminuisce l'altezza del sentimento, perchè lo avvicina ad un fatto della materia, ma che, traendo l'origine dalla fonte stessa di ogni esistenza, dal cielo e dal sole, ha una sua misteriosa vita spirituale. È notevolissima poi la penetrazione del fatto psicologico, che è ad un tempo interpretazione e giudizio, poichè rappresenta commisera e condanna il travaglio dell'amore, come rappresenta ed esalta il conforto della parola pia, altrettanto efficace nel ritrarre la *fatica* della passione quanto nel ritrarre la *freschezza* spirituale che dà il pensiero religioso e la *pace* che esso infonde sviando *(diverse)* il cuore verso un più sereno affetto.

V. 73-84. A parte il senso di pesantezza che dà la consecuzione delle due lunghe e studiate similitudini, e a parte anche la soverchia simmetria del paragone che ritorna, rovesciato, quest'altro quadro naturale e spirituale ha un'ampiezza d'orizzonte

Ratto così dal tenue
Oblìo torna immortale 80
L'amor sopito, e l'anima

---

e una profondità di passione che arrestano. Il Manzoni nella seconda similitudine ha visto con maggior larghezza lo spettacolo, e sentito con più veemenza l'amore. La descrizione ha già in sè una potenza e un ardore che la rappresentazione diretta della passione *(Ratto così* ecc.) non supera più. Qui il quadro naturale non solo sta ed è sentito come prefigurazione d' uno stato d'animo, ma anche sta ed è sentito a sè, pienamente: perciò illumina meglio che lo spettacolo dell'alba, il sentimento in relazione col quale fu immaginato. Nel sole *reduce* v' è l' implacabilità dell'amor sopito che *torna* dal tenue oblio; nell'ascesa dell'erta infocata, nella *vampa assidua* con cui il sole accende l'aria, si presente la forza ineluttabile dell'amore che *assale* l'anima impaurita e la soffoca; nei *gracili* « steli riarsi al suol », ritratti già con un dolore umano, si presente la pietà del cuore abbattuto un'altra volta dalla passione; nel passaggio dal vasto spettacolo del cielo infiammato a quello minuscolo dell'erba riarsa, si avverte già la sproporzione soverchiante fra la passione e l'anima: e quindi si giustifica — commiserando — l'anima che soccombe. L'azione del sole che inaridisce l'erba è rapidissima, e il poeta l' ha concentrata nella frase *riarde al suol*, che fonde — con grande efficacia visiva — i due fatti dell'ardere e del cadere; onde la rapidità di questo spettacolo preannunzia quella, che subito segue, dell'anima vinta: *Ratto così*... — Le rispondenze qui sono rilevate a tratti più larghi che nel paragone antecedente, perchè alcune sfumature il quadro naturale le anticipa, sicchè non occorre che tornino nella descrizione del sentimento. Ma il quadro è di per se stesso un capolavoro: alza davanti agli occhi l' interminabile arco fiammeggiante dei cieli e dà il senso dell'ardore fisso in mezzo all'aria opprimente, immobile.

V. 79-80. Dal *tenue oblio* torna immortale l'amor sopito, come dal *temperato albor* si svolge nuovamente la vampa assidua del sole.

V. 79-82. L'amore è *immortale*, l'oblio *tenue*: com'è debole il pensiero religioso di fronte alla passione! È singolare che il Manzoni abbia indicato l'amore collo stesso attributo di un' idea re-

Impaurita assale,
E le sviate immagini
Richiama al noto duol.

---

ligiosa: questo dà alla passione di Ermengarda un' intensità terribile, non raggiunta in nessun altro passo dell'*Adelchi* e da nessun altro poeta italiano, tranne, con diversità profondissime, dall'autore del *Pensiero dominante*. I primi quattro versi di questa strofe hanno un'evidenza sensibile: noi vediamo quell'assalto: *Ratto* così dal tenue Obblio torna *immortale* L'amor sopito, e *l'anima Impaurita assale*. È uno di quei passi che, come molti del Leopardi, ricreano dentro il lettore che abbia una potente vita spirituale, la sua tragedia, e gli condensano in un quadro la sua battaglia di lunghi giorni. L' immagine che si credeva calata per sempre nello smorto cimitero dei ricordi, risale d'un tratto alla luce dinanzi all'anima sgomenta; il sentimento risorge con una violenza a cui il cuore non sa resistere, e non sa nemmeno cercare uno scampo; l'oblio di prima sembra una misera illusione, e l'anima s'accascia, disperata d'ogni conforto, e non vede più nel mondo che quell' immagine sola e irraggiungibile. Il lettore che vuol penetrare interamente quel che un poeta scrive, deve avere lui stesso provato quei sentimenti; come il poeta che li vuol rappresentare in una forma eterna, deve averli lui stesso sofferti.

V. 83-84. L'espressione è potentemente sintetica. *L'amore richiama le immagini dei tempi felici sviate dal pensiero religioso, e con esse ridesta nell'anima il noto dolore.* « Ahi! nelle insonni tenebre, Pei claustri solitari... »: la tragedia si chiude com'era incominciata, con vicenda immutabile. Ma l' ultima strofe condensa quello che era analizzato nelle immagini della prima, e accentua l'angoscia dei giorni che tornano irrevocati. Si pensi ancora, dopo aver letto questi ultimi versi, se *irrevocati* possa voler dir soltanto « irrevocabili »: qui l'amore torna veramente « non chiamato », per la sua forza « immortale. »

V. 83: Sviate immagini: rievoca le fastose e care immagini dei vv. 31-60.

V. 84: Noto: parola semplice, piana, più efficace di una violenta; richiama i lunghi giorni di angoscia, la compagnia inseparabile del tormento, e anche, colla sua mitezza, la rassegnazione disperata di quella creatura soave e passionata.

Sgombra, o gentil, dall'ansia 85
Mente i terrestri ardori;
Leva all'Eterno un candido

V. 85-120. Ora Ermengarda dimentichi la felicità perduta; la sventuru le ha tolto di passare dal mondo seguita dalle maledizioni che accompagnano le stirpi degli oppressori. Essa muore compianta: la sua giornata tempestosa si chiude con un tramonto sereno. — È la parte più profonda del coro. Il canto della passione immortale si cambia naturalmente in un inno sacro e viene a formare con *La Pentecoste* e col *Cinque Maggio* una triade eterna.

V. 85-88. La voce di Dio ritorna; ed essa che durante la vita non era valsa a soffocar la passione, vale ora a consolare Ermengarda: ma non a presentarle come un affetto meschino il sentimento dell'amore. Il conforto di Ermengarda è dunque diverso da quello di Napoleone: la morte vicina fa vedere il nulla dentro la potenza, ma non dentro l'amore. Altro segno che per il Manzoni questo era una delle più grandi e delle più sante realtà della vita. Il *Cinque Maggio* ha delle affinità profonde con questo coro, e anche delle profonde diversità: ma nessuna è così notevole come questa, che segna la caratteristica fondamentale delle due concezioni: l' ode è la tragedia — individuata in Napoleone — della gloria che cade e diventa silenzio e tenebre dinanzi all'eternità; il coro è la tragedia — individuata in Ermengarda — dell'amore che lotta contro il sereno sentimento della rinunzia e finisce per acquietarsi in seno all'eterno, assorbito ma non annullato. Naturalmente non bisogna dimenticare che l' ode ha, oltre il significato individuale e umano, anche un vasto significato storico, come il coro, per l' ultima parte, ha il suo — altrettanto vasto, e filosoficamente più profondo. Anzi questo significato storico ci richiama ancora alla diversità essenziale delle due tragedie: Napoleone è interamente confortato della rovina dal fatto che per lui la potenza umana è diventata una vanità; mentre il conforto di Ermengarda non è perfetto, poichè le deriva, non dal fatto che l'oggetto del suo rimpianto sia diventato anche per lei una vanità, ma dal confronto colla sorte di altre infelici, che muoiono anche loro oppresse ma non maledette, e dal pensiero che la sventura l' ha salvata dall'abomi-

Pensier d'offerta, e muori:
Nel suol che dee la tenera
Tua spoglia ricoprir, 90
  Altre infelici dormono,
Che il duol consunse; orbate
Spose dal brando, e vergini
Indarno fidanzate;
Madri che i nati videro 95
Trafitti impallidir.
  Te dalla rea progenie
Degli oppressor discesa,
Cui fu prodezza il numero,

---

nio: ma la sventura — per lei — resta, sia pure innalzata da un pensiero santo, mentre per Napoleone dilegua. Ci ritorneremo su.

V. 91: Infelici: sono le donne italiane, gettate nel lutto dalla stirpe di Ermengarda. *Dormono:* si sente il conforto della morte ai travagli di quelle donne *consunte dal duolo.*

V. 92: Che il duol consunse: espressione forte, che richiama il chiuso martirio di Ermengarda.

V. 94: Indarno: senti il rimpianto delle gioie perdute. — Gli esempi di infelicità sono scelti fra quelli che devono confortar più efficacemente Ermengarda, rappresentandole una sorte simile alla sua.

V. 95-96. È uno dei soliti passi in cui il quadro è una condensazione del sentimento. Nota lo strazio di quel *videro.* Fra i segni della morte è colto quello che consegue immediatamente al colpo — l' impallidire: onde l'evidenza rapida, forte, dantesca, — ma anche il più gentile. Non c'è l'orrore del sangue che si sparge, che non renderebbe la tenerezza materna, ma l'angoscia muta della vita che fugge.

V. 103: Provida. Fa dimenticare che la strofe precedente è un po' sonante: è il più comprensivo degli aggettivi manzoniani; c'è in esso tutta la filosofia storico-cristiana del coro, anzi della tragedia. Ermengarda, destinata alle maledizioni che toccavano alla stirpe degli oppressori da cui era nata, fu provvidenzial-

Cui fu ragion l'offesa, 100
E dritto il sangue, e gloria
Il non aver pietà,
  Te collocò la provida
Sventura in fra gli oppressi:

---

mente dalla sventura del ripudio collocata fra gli oppressi, affratellata a questi nel dolore e quindi risparmiata nel loro abominio per i Longobardi. Nella sventura c' è la mano della Provvidenza, che sa trarre dal dolore il bene. Tutto questo in un solo, chiarissimo aggettivo: il Manzoni doveva meditar queste sue liriche con una ferrea tensione di mente e di volontà. — Ho già detto che questo conforto non è intero: mette in pace la coscienza di Ermengarda, ma, non essendo inconciliabile col suo amore, anzi — derivando dal suo stesso amore ferito, — non lo spegne, ma gli dà quell'amara dolcezza che proviamo vedendo che da un gran dolore c'è nata un po' di gioia, o meglio che un gran dolore ci ha levato l'anima più in alto. Bisogna però soggiungere che questo conforto ha una ragion d'essere che trascende la persona di Ermengarda: qui il coro è parte integrante della tragedia; in queste ultime strofe il Manzoni si allontana un po' dal travaglio personale di Ermengarda, e la rivede in mezzo alla storia del suo tempo. E allora essa diviene l'oggetto d'una grave meditazione storica: la sventura libera l'oppressore dalla maledizione degli oppressi. Questo è il punto in cui Ermengarda, che da alcuni fu giudicata estranea alla tela dell'*Adelchi,* vi è collegata più strettamente: essa riassume in sè i travagli dei Longobardi oppressori, e la *provida sventura* di cui il poeta parla a proposito di lei, diventa anche quella del fratello, del padre, di tutti i Longobardi che, macchiati del sangue degli Italiani, scendono nel sepolcro redenti dalla sventura che li ha perseguitati per mano dei Franchi. Se queste strofe non occupassero questo posto fondamentale nella tragedia e non ne costituissero il pensiero essenziale e più vasto, sarebbero meno alte e meno dense. *Provida sventura* è la voce della pietà del Manzoni per tutta la stirpe dei vinti oppressori, la voce della commozione colla quale in tutta l'opera egli ne descrive la caduta: è, insomma, l'anima colla quale il Manzoni ha scritto la trage-

Muori compianta e placida; 105
Scendi a dormir con essi:
Alle incolpate ceneri
Nessuno insulterà.
Muori; e la faccia esanime
Si ricomponga in pace; 110

---

dia. (Si deve tuttavia avvertire che solo qui quella pietà è espressa con una grande efficacia artistica). Perciò mi pare che le interpretazioni date finora di questo passo, non rilevando questo legame con tutto l' *Adelchi*, siano incomplete. Sono, del resto, da vedere le alte osservazioni del Parodi che, partendo da questo punto, diede del coro un commento il quale, pur così breve, è fra gli ottimi che abbiamo (*Nuovi studii manzoniani*, nel *Marzocco* dell'8 novembre 1908).

V. 105: Compianta: mentre sarebbe stata maledetta; *placida:* mentre sarebbe scesa nel sepolcro colla coscienza turbata: sono i due compensi che la Provvidenza concede alla sua sventura. I vv. 103-105 sono un ragionamento, e non pare, perchè le immagini lo condensano e lo fanno scender nell'anima colla rapidità persuasiva che un sillogismo non ha.

V. 106: Con essi: « la provida sventura » ha ricongiunto i nemici; ed ora essi dormono nella medesima fossa, l' uno accanto all'altro, come fratelli.

V. 107: Incolpate: la sventura ha cancellato la colpa dei padri, come la rovina disperde ogni ria parola dalle « stanche ceneri » di Napoleone.

V. 110. L'alta meditazione degli ultimi istanti ridà al volto della tormentata Ermengarda la placidità serena di quando la passione non l'aveva ancora assalita. Anche a lei, come a Napoleone, la compostezza della morte deriva da una ragione spirituale; ma in lei questa ragione è più profonda e più complicata. Napoleone è confortato da Dio che gli mostra la vanità di ciò che ha perduto; Ermengarda dal pensiero storico e filosofico che abbiamo esaminato: conforto molto più complesso che quello di Napoleone, e così al di sopra dell' umano che soltanto la limpidezza e la profondità della meditazione manzoniana po-

Com'era allor che improvida
D' un avvenir fallace,
Lievi pensier virginei
Solo pingea. Così
  Dalle squarciate nuvole   115
Si svolge il sol cadente,
E, dietro il monte, imporpora
Il trepido occidente :
Al pio colono augurio
Di più sereno dì.   120

---

tevano farlo accettare come poetico e coerente con tutta la concezione.

V. 113-114. È un soffio : sembra una pittura dello spirito. Non è senza ragione il richiamo a quel tempo lontano : essa potrà trovar pace soltanto schiudendo « la mente » « ai casti pensieri della tomba », riacquistando l'anima casta della prima giovinezza e sopprimendo nella sua memoria il periodo tempestoso della sua vita.

V. 118 : Trepido è il cielo che sfavilla di luce ; e lo *sfavillio* è un movimento così indefinito che non pare si possa dipinger meglio che con *trepido.* Ma quest'aggettivo, se è pittoricamente efficacissimo, è poi così pieno di poesia spirituale che è difficile darne un' idea a chi non ve la senta palpitar dentro. C'è la *trepida* gioia d'un orizzonte nuovo che si schiude, il gaudio dell'altra vita a cui Ermengarda si affaccia oltre l'ascesa ardua del mondo, oltre la vetta faticosa del monte, che scopre — al di là — plaghe ignorate.

V. 114-120. La giornata tempestosa è finita, e il tramonto luminoso ne annunzia un'altra serena. La beatitudine divina, che oramai i flutti della vita non possono più ricoprire, s'affaccia dall'alto, ed Ermengarda *sente* che *Dio giunge :* chiusa magnifica, che fa vedere, nel sole affacciato tra le nubi, il Dio che Ermengarda nelle ultime parole aveva detto di sentirsi vicino. Così il coro si collega in una salda unità estetica alla scena antecedente ; in queste due parti della tragedia il Manzoni ha avuto sempre nitidissimo lo svolgimento dinanzi alla fantasia.

Giudizio complessivo. — Etereo, luminoso, malinconico come un sogno. C'è, nella contemplazione di questa vita tragicamente combattuta fino agli ultimi istanti, una serenità superiore. Sembra che la mente divina guardi dall'alto l'angoscia di quella creatura, vedendo nello stesso tempo gli uomini fra cui vive, e la giudichi, e col suo sguardo la conforti : questa è l'impressione fondamentale che ci lascia il coro. È la più tranquilla e la più profonda delle meditazioni umane, religiose e storiche del Manzoni, quella che ci leva più agevolmente nelle serene plaghe dell'eternità, dove le angosce della vita sono comprese, ma superate e composte nell' infinita e pacata uguaglianza d'un solo pensiero.

IL VIAGGIO DEL DIACONO MARTINO

(*Adelchi*, a. II, sc. III.)

CARLO.

Animoso Latin, ciò che veduto,
Ciò che hai sofferto, il tuo cammino e i rischi,
Tutto mi narra.

MARTINO.

Di Leone al cenno,
Verso il tuo campo io mi drizzai; la bella
Contrada attraversai, che nido è fatta
Del Longobardo e da lui piglia il nome. 5
Scorsi ville e città, sol di latini

V. 1. Mentre Carlo è davanti alle Chiuse, viene a lui il diacono Martino, che gli addita la via per scendere in Italia; è quella stessa che ha fatto lui e della quale ora Carlo gli chiede la decrizione.

V. 3: Leone: è l'arcivescovo di Ravenna che, secondo la tradizione, mandò il diacono Martino ad insegnar la via a Carlo.

Abitatori popolate: alcuno
Dell'empia razza a te nemica e a noi
Non vi riman, che le superbe spose
De' tiranni e le madri, ed i fanciulli 10
Che s'addestrano all'armi, e i vecchi stanchi,
Lasciati a guardia de' cultor soggetti,
Come radi pastor di folto armento.
Giunsi presso alle Chiuse: ivi addensati
Sono i cavalli e l'armi; ivi raccolta 15
Tutta una gente sta, perchè in un colpo
Strugger la possa il braccio tuo.

CARLO.

Toccasti
Il campo lor? qual è? che fan?

V. 7-9. Alcuno ... che: nessuno, fuorchè.

V. 8: I Longobardi.

V. 12: Gli Italiani, che lavoravano la terra. Il manoscritto continuava: « Di questa plebe, che divisa in branchi *Noverata col brando*, al suol ricurva, Ancor dopo due secoli, siccome Il primo dì, *tace, ricorda e spera.* » Ed erano gli unici versi potenti di questa parlata: la miseria degli Italiani v'era scolpita, e con tre parole v'era ritratto il loro stato d'animo, con quella robusta pacatezza che è la forma solita del sentimento manzoniano. Ma non era possibile non sentire in quel fremito compresso il patriottismo del poeta che pensava al presente: quindi la censura austriaca soppresse quei versi. Belli: ma neanche questa volta, come nel coro « Dagli atri muscosi », la soppressione non si risolveva proprio in un danno dell'arte: in bocca al diacono Martino, che non può aver sentimenti d'italianità, quelle parole tradiscono troppo l'intrusione del poeta.

V. 13. La parola *armento* richiama con forza la triste condizione degli Italiani, che sarà poi magnificamente descritta nel coro « Dagli atri muscosi. »

V. 14. Le Chiuse, in val Susa, erano allora fortificate.

MARTINO.

Securi
Da quella parte che all'Italia è volta,
Fossa non hanno, nè ripar, nè schiere 20
In ordinanza: a fascio stánno; e solo
Si guardan quinci, donde solo han tema
Che tu attinger li possa. A te, per mezzo
Il campo ostil, quindi venir non m'era
Possibil cosa; e nol tentai; chè cinto 25
Al par di rocca è questo lato; e mille
Volte nemico tra costor chiarito
M'avria la breve chioma, il mento ignudo,
L'abito, il volto ed il sermon latino.
Straniero ed inimico, inutil morte 30
Trovato avrei; reddir senza vederti
M'era più amaro che il morir. Pensai
Che dall'aspetto salvator di Carlo
Un breve tratto mi partia: risolsi
La via cercarne, e la rinvenni. 35

CARLO.

E come
Nota a te fu? come al nemico ascosa?

MARTINO.

Dio gli accecò, Dio mi guidò. Dal campo
Inosservato uscii; l'orme ripresi
Poco innanzi calcate; indi alla manca
Piegai verso aquilone, e abbandonando 40
I battuti sentieri, in un'angusta

Oscura valle m' internai: ma quanto
Più il passo procedea, tanto allo sguardo
Più spaziosa ella si fea. Qui scorsi
Gregge erranti e tuguri: era codesta 45
L' ultima stanza de' mortali. Entrai
Presso un pastor, chiesi l'ospizio, e sovra
Lanose pelli riposai la notte.
Sorto all'aurora, al buon pastor la via
Addimandai di Francia. — Oltre quei monti 50
Sono altri monti, ei disse, ed altri ancora;
E lontano lontan Francia; ma via
Non avvi; e mille son que' monti, e tutti
Erti, nudi, tremendi, inabitati,
Se non da spirti, ed uom mortal giammai 55
Non li varcò. — Le vie di Dio son molte,
Più assai di quelle del mortal, risposi;
E Dio mi manda. — E Dio ti scorga, ei disse:
Indi, tra i pani che teneva in serbo,
Tanti pigliò di quanti un pellegrino 60
Puote andar carco; e, in rude sacco avvolti,
Ne gravò le mie spalle: il guiderdone
Io gli pregai dal cielo, e in via mi posi.
Giunsi in capo alla valle, un giogo ascesi,
E in Dio fidando, lo varcai. Qui nulla 65
Traccia d' uomo apparia; solo foreste

V. 50-56. Son resi la poesia vasta, solitaria, tremenda della montagna, e il senso dell' interminabile che dà al viandante lo spettacolo delle cime che deve varcare.

V. 54-55. Il D'ANCONA (132_{75}) nota che « era comune credenza che le cime delle Alpi » « fossero in dominio di malvagi spiriti, che uccidessero chi tentasse passarle. »

V. 65-75. Si sente il silenzio delle vette e il limpido e solenne risonar dei rumori in mezzo ad esso. — *Intatti* abeti, *ignoti*

D'intatti abeti, ignoti fiumi, e valli
Senza sentier: tutto tacea; null'altro
Che i miei passi io sentiva, e ad ora ad ora
Lo scrosciar dei torrenti, o l'improvviso 70
Stridir del falco, o l'aquila, dall'erto
Nido spiccata sul mattin, rombando
Passar sovra il mio capo, o, sul meriggio,
Tocchi dal sole, crepitar del pino
Silvestre i coni. Andai così tre giorni; 75
E sotto l'alte piante, o ne' burroni
Posai tre notti. Era mia guida il sole;
Io sorgeva con esso, e il suo viaggio
Seguìa, rivolto al suo tramonto. Incerto
Pur del cammino io gìa, di valle in valle 80
Trapassando mai sempre; o se talvolta
D'accessibil pendìo sorgermi innanzi
Vedeva un giogo, e n'attingea la cima,
Altre più eccelse cime, innanzi, intorno
Sovrastavanmi ancora; altre, di neve 85
Da sommo ad imo biancheggianti, e quasi
Ripidi, acuti padiglioni, al suolo
Confitti; altre ferrigne, erette a guisa
Di mura, insuperabili. — Cadeva

---

fiumi, e valli *senza sentier:* fa sentire la verginità del luogo, lo stupore che lo tiene. — Nell'ultimo tratto del periodo c'è un po' di pesantezza, che guasta l'andatura grave, direi quasi religiosa, di questo racconto: poichè i luoghi sono descritti come se Martino avesse il senso che là domina più alto Dio, che si è più vicini a lui.

V. 79: Camminando verso occidente.

V. 84-85. Anche questi versi, dove le cime s'affollano d'ogni parte, danno lo sgomento dell'ascesa interminabile.

V. 89: Insuperabili: è messo alla fine, come la conclusione

Il terzo sol quando un gran monte io scersi, 90
Che sovra gli altri ergea la fronte, ed era
Tutto una verde china, e la sua vetta
Coronata di piante. A quella parte
Tosto il passo io rivolsi. — Era la costa
Oriental di questo monte istesso, 95
A cui, di contro al sol cadente, il tuo
Campo s'appoggia, o sire. — In su le falde
Mi colsero le tenebre: le secche
Lubriche spoglie degli abeti, ond'era
Il suol gremito, mi fur letto, e sponda 100
Gli antichissimi tronchi. Una ridente
Speranza, all'alba, risvegliommi; e pieno
Di novello vigor la costa ascesi.
Appena il sommo ne toccai, l'orecchio
Mi percosse un ronzìo che di lontano 105
Parea venir, cupo, incessante; io stetti,
Ed immoto ascoltai. Non eran l'acque
Rotte fra i sassi in giù; non era il vento
Che investìa le foreste, e sibilando,
D'una in altra scorrea, ma veramente 110
Un rumor di viventi, un indistinto
Suon di favelle e d'opre e di pedate
Brulicanti da lungi, un agitarsi
D'uomini immenso. Il cor balzommi; e il passo

sfiduciata del pellegrino, dopo averle scrutate. Ed anche la parola, lunga e aguzza, incute sgomento.

V. 92-93. Descrizione sobria, evidente: è uno spettacolo soave, che riposa dopo l'ansar dell'ascesa.

V. 112: Pedate: si poteva dir meglio.

V. 104-114: Si sente, sopratutto nell'ultimo periodo, il giubilo del pellegrino che ritrova la compagnia degli uomini, e l'alto, trionfale crescendo di quel rumore. Nota *immenso*, diviso da *agi-*

Accelerai. Su questa, o re, che a noi 115
Sembra di qui lunga ed acuta cima
Fendere il ciel, quasi affilata scure,
Giace un'ampia pianura, e d'erbe è folta
Non mai calcate in pria. Presi di quella
Il più breve tragitto: ad ogni istante 120
Si fea il rumor più presso: divorai
L'estrema via: giunsi sull'orlo: il guardo
Lanciai giù nella valle, e vidi... oh! vidi
Le tende d'Israello, i sospirati
Padiglion di Giacobbe: al suol prostrato, 125
Dio ringraziai, li benedissi, e scesi.

---

tarsi e alla fine del periodo: è come un largo respiro di sollievo.

V. 119-126. C'è, nel periodo rotto, l'ansia della corsa, e poi la gioia della scoperta, dopo tanto cammino. — Ma più di queste piccole bellezze è notevole in tutta la parlata di Martino l'impeto lirico, il senso religioso dell'uomo che penetra per la prima volta nei dominî immensi della montagna, lo stupore dell'anima, la quale si sente sola in presenza d'una forza augusta che si rivela nel silenzio altissimo, nella salita muta e interminabile delle cime. Bisogna tuttavia osservare che la descrizione, dinanzi a Carlo e in quel momento, è troppo lunga: è una digressione lirica.

IL PRIMO CORO DELL'ADELCHI.

(15-19 gennaio 1822).

—

Dagli atrii muscosi, dai Fori cadenti,
Dai boschi, dall'arse fucine stridenti,
Dai solchi bagnati di servo sudor,
Un volgo disperso repente si desta;

V. 1-30: Gli Italiani, vedendo i Longobardi sconfitti alle Chiuse dai Franchi, sperano la fine del servaggio secolare.

V. 1: Gli atrii dei palazzi rovinati, invasi dal muschio; gli edifizi cadenti delle piazze.

V. 2: Arse, stridenti: due begli aggettivi che danno il colore e il suono del luogo.

V. 4. È curioso notare che tutte le strofe di questo coro, la più simmetrica, la più armonica delle liriche manzoniane, constano di un periodo diviso in due parti perfettamente uguali. L'unico dove l'uguaglianza non sia evidente è questo, che non ha una forte interpunzione dopo il terzo verso; ma dopo il terzo dodecasillabo incomincia precisamente la seconda idea del periodo, il quale è distribuito in due parti uguali, fra la descrizione dei luoghi e quella degli abitanti.

Intende l'orecchio, solleva la testa 5
Percosso da novo crescente romor.
  Dai guardi dubbiosi, dai pavidi volti,
Qual raggio di sole da nuvoli folti,
Traluce de' padri la fiera virtù:
Ne' guardi, ne' volti confuso ed incerto 10
Si mesce e discorda lo spregio sofferto
Col misero orgoglio d' un tempo che fu.

V. 4: Disperso viene dopo l'enumerazione, e quindi si scolpisce subito nella fantasia. *Si desta:* fa pensare al lungo sonno del servaggio.

V. 4-6. La figurazione è larga e grandiosa, e coglie l'atteggiamento fisico e spirituale di tutto un popolo: infatti *intende* e *novo* dicono lo stupore degli Italiani, i quali, avvezzi da secoli alla schiavitù, non sanno credere ancora al fragor d'una battaglia contro gli oppressori: e l'ansia del ritmo, *crescente* che incalza l'aggettivo *novo, romor* che suggella bruscamente il verso, rendono la trepidazione febbrile dei servi. — Questa prima strofe ritrae tutto il popolo, fatto più vivo dall'ambiente che lo rispecchia, nel punto che la battaglia lo desta dal letargo: riunisce in un solo quadro mille scene disperse.

V. 7-12. Colorisce la descrizione accennata nella strofe antecedente, e coglie con psicologia penetrante e con fantasia sicura i segni che l'abitudine della schiavitù ha stampato negli animi e nei volti. *Dubbiosi* perchè il servo non ha lo sguardo fermo; *pavidi* perchè esso teme anche quando spunta la speranza del riscatto — tanto è avvezzo all'oppressione. Ma quei servi sono i figli dei padroni del mondo: quindi *la fiera virtù* che *traluce Qual raggio di sole da nuvoli folti:* psicologia e fisonomia complesse, splendidamente illuminate dall' immagine.

V. 10-12. Anche l'oscillazione del ritmo rispecchia l'oscillazione dei sentimenti. Forse *discorda* è una minuzia. *Misero:* unito ad *orgoglio,* concentra, commove e dipinge, come alcuni altri aggettivi manzoniani; la grandezza è passata, ma il sentimento rimane: è la miseria dei decaduti.

S'aduna voglioso, si sperde tremante,
Per torti sentieri, con passo vagante,
Fra tema e desire, s'avanza e ristà; 15
E adocchia e rimira scorata e confusa
De' crudi signori la turba diffusa,
Che fugge dai brandi, che sosta non ha.

V. 13 sgg. Allo stupore del primo momento succedono l'azione incerta e la speranza confusa, mentre si combattono Franchi e Longobardi. E sempre il ritmo esita e sobbalza, come quel popolo di schiavi; del resto, ansie speranze esitazioni sconforti mosse, tutto trova continuamente la sua perfetta espressione nella musica meravigliosa di questi dodecasillabi.

V. 13: Voglioso: ritrae il desiderio indefinito e incerto, a cui succede, rapido nel verso come nella realtà, il timore contratto come un'abitudine nella servitù secolare. Questo dodecasillabo è fra tutti quelli della prima parte il più efficace nell'esprimerne il motivo dominante: lo spettacolo lagrimevole d'un popolo a cui la lunga tirannide ha tolto perfino la costanza nello sperare. Tutta questa prima parte è una vasta, solenne, viva rappresentazione d'un popolo che ondeggia fra il timore — a cui il passato lo ha avvezzo —, e la speranza — a cui le gloriose tradizioni d'un tempo e l'istinto umano lo spingono — ; e il ritmo ondeggia con esso.

V. 14-16. Qui abbiamo invece del comico osservatore della paura di Don Abbondio, il tragico cantore delle esitazioni d'un popolo: ma l'evidenza fantastica non è minore qui dove quel sentimento si riflette negli atti non di un solo personaggio, ma d'un'intera nazione. Anche *torti sentieri* ha, insieme col valore pittoresco, la sua ragione psicologica: gli oppressi cercano le vie meno conosciute per spiare gli oppressori che lottano. Nota quel l'*adocchia,* a cui succede il fidente *rimira:* i tiranni sono battuti: gli schiavi possono guardarli sicuri.

V. 17: Diffusa: dipinge i vinti sparpagliati nel campo.

V. 18: Che fugge dai brandi: nota la concretezza, che sostituisce un quadro all'idea astratta della morte, e ci fa balenar dinanzi la selva delle spade irta contro i fuggenti.

V. 18. Il ritmo incalza. — Questa è una delle strofe più densamente rappresentative. Si vede un popolo spettatore, un altro che combatte, e l'anima d'entrambi.

Ansanti li vede, quai trepide fere,
Irsuti per tema le fulve criniere, 20
Le note latebre del covo cercar;
E quivi, deposta l'usata minaccia,
Le donne superbe, con pallida faccia,
I figli pensosi pensose guatar.
E sopra i fuggenti, con avido brando, 25
Quai cani disciolti, correndo, frugando,
Da ritta, da manca, guerrieri venir:
Li vede, e rapito d'ignoto contento,
Con l'agile speme precorre l'evento,
E sogna la fine del duro servir. 30
Udite! Quei forti che tengono il campo,

V. 19-21. La similitudine finisce per trasformarsi in una metafora, che è una pittura forte non solo per sè, ma anche perchè il Manzoni vede quella gente feroce coll'occhio e coll'animo stesso degli Italiani soggetti.

V. 22-24. Altro quadro: vi si mesce, in uno stupendo contrasto, la fierezza barbara con lo sgomento materno. La chiusa tronca, formata dalla parola che racchiude l'immagine principale, arresta a contemplar la scena, e la prolunga nella pausa fra l'una e l'altra strofe.

V. 25-27. Il ritmo incalza, si rompe, ansa sempre più; e anche qui la parola che illumina il quadro, si pianta robustamente alla fine: *venir*. Tutto il verso presenta la folla che sbuca e s'addensa, inevitabile, da ogni parte. — Nell'*avido* brando è passata l'anima del persecutore.

V. 28-30. Unifica le immagini di dodici versi (16-27) e richiama, compiendo il quadro, al popolo che lo ha contemplato. — *Rapito d'ignoto contento:* ciascuna di queste parole, ma sopratutto la prima, fa sentire la misteriosa commozione di quel popolo che non ha mai conosciuto una simile gioia. — L'*agile* speme: e così il Manzoni scolpisce anche un'astrazione. Anche il verso vola.

V. 31-54: I Franchi han fatto duri sacrifici e sopportato aspri disagi per venire in Italia. È la pre-

Che ai vostri tiranni precludon lo scampo,
Son giunti da lunge, per aspri sentier:
Sospeser le gioie dei prandi festosi,
Assursero in fretta dai blandi riposi, 35
Chiamati repente da squillo guerrier.
Lasciàr nelle sale del tetto natio

messa rappresentativa del ragionamento; da essa nascerà poi spontanea la conclusione delle due ultime strofe (vv. 55-66).

V. 31: Udite! Nota la solennità di questo richiamo, che tronca lo spettacolo e il sogno, e sospende l'attenzione per tutta la lunga descrizione dei travagli dei Franchi, per appagarla poi solo quando essa ha già indovinato la ragione dell'«Udite!»: *E il premio sperato...*

V. 31-36. È la strofe meno potente del coro, nonostante la vigorosa rappresentazione barbarica degli ozi della pace bruscamente interrotti dallo squillo della tromba guerriera.

V. 37-39. Ma di qui sino alla fine di questa parte sono ritratti con grande evidenza i motivi sopratutto passionali che devon far cercare ai Franchi nell' Italia conquistata un compenso alle gioie lasciate nella patria. «Le *sale* del tetto natio» accennano alle pompe d'oltralpe e ne fanno sentire il desiderio nel cuore degli esuli Franchi; ma più li morde il pensiero delle amate che, attraverso le marce incresciose, han sempre dinanzi agli occhi, *accorate, tornanti all'addio. Tornanti all'addio* è pieno di tenerezza e concentra con forza di sentimento, in una sola frase, quel che un cattivo romantico avrebbe fatto diventar sentimentale con prolissi rimpianti; del sentimento c'è solo quel tanto che poteva entrare in quegli animi fieri. Brevità potente: e mi sarebbe piaciuto anche di più se il verso che segue fosse stato soppresso; il lettore immagina tutto con due parole che lo mettono nella condizione d'animo dei guerrieri partenti e gli fanno vedere la soavità dolorosa delle donne.

V. 37-42. Una strofe per la partenza, due per la marcia. Metà della prima per descrivere i sentimenti della partenza, l'altra metà per descriverne gli atti. — *Pesti:* in altre battaglie; e ci fa pensare ad un popolo guerriero. *Han poste* ecc.: dice poco, anche meno del verso precedente. *Volaron sul ponte che cupo sonò*: c'è l' impeto della partenza verso la conquista — succeduto

Le donne accorate, tornanti all'addio,
A preghi e consigli che il pianto troncò:
Han carca la fronte de' pesti cimieri, 40
Han poste le selle sui bruni corsieri,
Volaron sul ponte che cupo sonò.
A torme, di terra passarono in terra,
Cantando giulive canzoni di guerra,
Ma i dolci castelli pensando nel cor: 45
Per valli petrose, per balzi dirotti,

---

subito al dolore degli affetti lasciati, — e lo spettacolo medioevale d' un esercito che muove alla guerra dai chiusi castelli, e il suono delle schiere sul ponte.

V. 43-48. È la più bella strofe del coro ed una delle più belle che abbia scritto il Manzoni. C'è, in sei versi, l'agitata e commossa epopea della guerra — in cui l'asprezza della battaglia non uccide i sentimenti più umani, — e la fiera, grandiosa baldanza d' un esercito che move cantando alla morte. I primi tre versi suonano al cuore come una fanfara di guerra; larghi, abbondonati, fidenti, ma tristi; accompagnano l' impeto della marcia di conquista con l' impeto del sentimento che la precorre, ma fanno ondeggiare entro lo squillo della sperata vittoria il rimpianto nostalgico della patria e dell'amore lontano. Quel passaggio dal secondo al terzo verso è d' un'umanità che cerca le intime fibre del cuore: chi ha dipinto così bene il confuso ondeggiar della gioia e del dolore nell'anima del guerriero? Si pensa che il poeta scriveva ai tempi che gli fremevano intorno i primi inni di guerra e giungevan le notizie degli esuli, di cui più tardi canterà la nostalgia Ernani col suo pieno, limpido, inconsolabile pianto.*

V. 45: Pensando nel cor: la frase, singolare, ritrae la fantasia e il cuore fusi nel rimpiangere i dolci castelli lontani. Gli oggetti che amiamo, li vediamo col cuore.

V. 46-48. Si rinnova, con un altro motivo, il contrasto della prima parte della strofe. *Fidati* richiama a *nell'arme*, fa sentir la

* Alludo a poche bellissime note del melodramma verdiano (a. I, sc. II): le parole sono insignificanti; soltanto la musica richiama ai dolori degli esuli politici.

Vegliaron nell'arme le gelide notti,
Membrando i fidati colloqui d'amor.
Gli oscuri perigli di stanze incresciose,
Per greppi senz'orma le corse affannose, 50
Il rigido impero, le fami duràr:
Si vider le lance calate sui petti,
A canto agli scudi, rasente agli elmetti,
Udiron le frecce fischiando volar.

---

durezza del sacrificio e lascia immaginare la chiusa profondità del rimpianto: quindi, insieme con tutti gli altri particolari, prepara mirabilmente alla convinzione che i Franchi non possono esser discesi in Italia collo scopo sovrumanamente generoso di darle la libertà.

V. 31-48. Si ripensa, per alcuni particolari, al medioevo del romanticismo italiano: ma com'è ravvivato e condensato! Cosa diventano al confronto le descrizioni dei romanzi e le ballate dei contemporanei del Manzoni!

V. 49: Stanze: BROGNOLIGO (81): « i lunghi indugi nei campi »; « l'allusione è alla lunga inerte attesa presso le Chiuse », « terminata per l'inaspettato arrivo del diacono Martino. » Gli altri commentatori non vedono qui un'allusione precisa. — Tutta la strofe ha un'eloquenza epica: ogni particolare, nella sua evidenza pittoresca, vale un argomento. Questo è l'ultimo dei periodi che enumerano i dolori e i pericoli della marcia, ed è quello dove le asprezze son dipinte a più forti colori: la descrizione si chiude collo spettacolo della morte imminente. Chi ascolta, ha già dinanzi la conclusione di questo mirabile ragionamento, fatto di tante immagini che si uniscono a formare il quadro d'un'epopea di conquista.

V. 52-54. La morte è presente in questi versi, fatta sensibile nelle « lance calate sui petti », nelle frecce che fischian volando « A canto agli scudi, rasente agli elmetti ». Se ne sente anche il suono, nei fischi dei dardi. E il pericolo della morte è un argomento terribile contro le speranze degli Italiani. Onde lo scoppio: « E il premio sperato . . . », la chiusa del quadro e del ragionamento.

E il premio sperato, promesso a quei forti, 55
Sarebbe, o delusi, rivolger le sorti,
D'un volgo straniero por fine al dolor?
Tornate alle vostre superbe ruine,
All'opere imbelli dell'arse officine,
Ai solchi bagnati di servo sudor. 60
Il forte si mesce col vinto nemico,
Col novo signore rimane l'antico;
L'un popolo e l'altro sul collo vi sta.

V. 55-66: *Un popolo che ha sofferto tanto, non può conquistare un paese per liberarlo*: *Italiani, lasciate il vostro sogno, tornate a servire.* L'Italia aveva provato ancora recentemente la verità dell'ammonimento del Manzoni; e nell'intimo, rattenuto dolore della chiusa, freme l'angoscia del patriota che vede ripetuto nel presente il destino dei secoli lontani. In confronto con questi versi che piangono il breve e condensato pianto del forte, e scolpiscono in un muto atteggiamento di dolore un popolo un'altra volta soggetto, l'intera poesia patriottica della prima metà del secolo decimonono appare, qual'è, l'enfasi d'una schiera che sente vivamente, ma non sa meditare il suo tormento e circoscriverlo in un'immagine da cui si irradia un'inesauribile suggestione d'angoscia.

V. 56-57: Cambiar le sorti d'un volgo straniero, por fine al suo dolore. Qui il Manzoni ragiona, ma brevissimo: *straniero* chiude in sè un argomento. Questi versi sono rapidi e ineluttabili come la realtà che distrugge in un attimo un lungo sogno.

V. 57. Fu già notato che la censura austriaca rifiutando nove versi qui ed una strofe dopo la seconda, rese, senza volerlo, un servizio all'arte del Manzoni.

V. 58-59. Che pianto in quel *superbe!* E che umiliazione in quell'*imbelli,* che non può non far risonar di nuovo all'orecchio: « E il premio sperato, promesso a quei *forti.* »

V. 61. Il D'Ancona (142) spiega che alcuni duchi longobardi patteggiarono con Carlo la conservazione delle loro terre.

V. 63. Questa è la conclusione di quel sogno e di quella marcia, il quadro finale.

Dividono i servi, dividon gli armenti;
Si posano insieme sui campi cruenti 65
D'un volgo disperso che nome non ha.

V. 64. Senti lo strazio del terribile verbo che ritorna: *Dividono* i servi, come *dividon* gli armenti.

V. 65: Si posano *insieme:* osservazione che profonda nel cuore la ferita della delusione: gli Italiani speravano che i Franchi avrebbero distrutto la dominazione dei Longobardi, che un popolo avrebbe distrutto l'altro: invece si posano *insieme* sui campi cruenti.

V. 66. E l' ultimo verso riecheggia desolato il principio: gli Italiani erano un volgo disperso; un breve sogno li animò; riaperti gli occhi al vero, rivedono in sè *il volgo disperso* che invano aveva sollevato la testa « Percosso da novo crescente romor »: mirabile armonia! La speranza dilegua nel pianto che sgorga silenzioso dal quadro. Non so se altri abbia scolpito con tanto dolore la nullità d' un popolo che ebbe una storia luminosa.

Giudizio complessivo. — È la triste epopea delle invasioni barbariche. Gli storici della nostra letteratura dicono che noi non la potevamo avere, perchè eravamo dei vinti: il Manzoni ce l'ha data. Non importa che di quei secoli poche e smorte leggende siano rimaste: il poeta, per un fortunato caso, vissuto in tempi in cui gli Italiani risentivano per l' ultima volta i martirii d' un destino omai vecchio, ha indovinato e sentito il tormento dei padri, ed ha fissato in un quadro d'euritmia magica, d'evidenza commovente e tremenda, di logica inconfutabile, la sorte fatale d'allora. L' insegnamento sostanziale è taciuto: ma balza su da ogni verso: « O schiavi Italiani, sperate in voi soli. » Qualche contemporaneo del Manzoni doveva sentirlo fremendo.

Questo è il canto più alto della nostra storia, per ogni rispetto: morale, patriottico, artistico. Nessuna maledizione ai nuovi dominatori: essi scendono col diritto dei forti, cercano nei nuovi beni il compenso di quelli lasciati: il Manzoni li comprende: la loro logica è umana. Il Manzoni non maledisse mai nessuno: i nostri lirici patriottici maledissero, quasi tutti; le ragioni storiche rendevano necessario quell'odio, e le liriche del Manzoni

non avrebbero mai mosso un soldato del popolo contro il dominatore. Ma il Manzoni era più alto della storia, era dov'è chi comprende e compatisce e non condanna: vedeva la storia umana come un flutto che finisce in un mare tranquillo, come un agitarsi mosso da cause effimere, e sentiva negli odi degli uomini, nella diversità delle loro sorti, l'amore a cui dovevano tornare, l' unità del loro destino.

Tuttavia, pur guardando così dall'alto e così sereno, aveva un cuore umano: perciò questo canto che non maledice nessuno, compiange fraternamente il popolo da cui il Manzoni è uscito.

Ma lo compiange colla sobria fermezza di chi non si abbandona al suo dolore, lo sa dominare e contemplare. Perciò riesce a fissar in un quadro unico la storia secolare dell' Italia, che spera invano da un nuovo dominatore quel che l'antico le ha tolto, e a suscitare in tutti — con brevi e finite immagini — un'onda larga di rimpianti.

LA BATTAGLIA DI MACLODIO

S'ode a destra uno squillo di tromba;
A sinistra risponde uno squillo:
D'ambo i lati calpesto rimbomba
Da cavalli e da fanti il terren.
Quinci spunta per l'aria un vessillo; 5
Quindi un altro s'avanza spiegato:
Ecco appare un drappello schierato;
Ecco un altro che incontro gli vien.

Già di mezzo sparito è il terreno;
Già le spade respingon le spade; 10
L'un dell'altro le immerge nel seno;
Gronda il sangue; raddoppia il ferir.

V. 1-12: Incomincia la battaglia. È quella di Maclodio, fra Veneziani e Milanesi (1427). La descrizione è molto ordinata, veduta con occhio di osservatore metodico e non di poeta: vi manca il tumulto della battaglia.

V. 11: Seno: detto di guerrieri, nel momento della lotta, una stonatura.

— Chi son essi? Alle belle contrade
Qual ne venne straniero a far guerra?
Qual è quei che ha giurato la terra 15
Dove nacque far salva, o morir?

— D'una terra son tutti: un linguaggio
Parlan tutti: fratelli li dice
Lo straniero: il comune lignaggio
A ognun d'essi dal volto traspar. 20
Questa terra fu a tutti nudrice,
Questa terra di sangue ora intrisa,
Che natura dall'altre ha divisa,
E recinta con l'alpe e col mar.

— Ahi! Qual d'essi il sacrilego brando 25
Trasse il primo il fratello a ferire?
Oh terror! Del conflitto esecrando

V. 13-56: Due spettatori, stupiti e addolorati, notano che entrambe le parti combattenti sono italiane. Con questo dialogo il poeta ha drammatizzato il suo biasimo: ma quello spezzare il suo unico sentimento fra due persone — che perciò non sono distinguibili l'una dall'altra, — e quel fingere che il dialogo avvenga dinanzi alla battaglia, dà un senso di grande artificio. È un ragionamento, caldo, ma è un ragionamento — e non brevissimo — dinanzi ad una tragedia. — Per il FINZI (vol. IV, p. I, pp. 271-272) si tratta di un dialogo che il Manzoni fa con se stesso: e questa spiegazione forse accresce ancora l'artificio.

V. 13-16. Queste domande retoriche, fatte per giustificare il dialogo, sono un po' fredde: il poeta non è ancora dinanzi al suo argomento, non lo vede ancora con nitidezza. E lo stesso si dica di tutte le altre domande, che sviluppano a gradi, con soverchia lentezza, il motivo dominante del coro.

V. 27-28. La ripetizione di *esecrando* non è impeto di sentimento, ma enfasi; e guasta, anche perchè rende fastidiosa la ripetizione che c'è poco dopo (v. 31), la quale invece di per sè ha il suo valore.

La cagione esecranda qual è?
— Non la sanno: a dar morte, a morire
Qui senz' ira ognun d'essi è venuto; 30
E venduto ad un duce venduto,
Con lui pugna, e non chiede il perchè.

— Ahi sventura! Ma spose non hanno,
Non han madri gli stolti guerrieri?
Perchè tutte i lor cari non vanno 35
Dall' ignobile campo a strappar?
E i vegliardi che ai casti pensieri
Della tomba già schiudon la mente,
Chè non tentan la turba furente
Con prudenti parole placar? 40

V. 29-33. Ecco il primo lampo di poesia: fa veder con forza la cecità, la freddezza crudele e la bassezza mercenaria di quelle lotte; ma siamo ben lontani dalla concentrata e suggestiva robustezza del coro « Dagli atrii muscosi. »

V. 33: Ahi sventura! Esclamazione fredda. E anche i tre versi che seguono, pur contenendo pensieri umani, sono fiacchi nell'espressione. Fin qui l' idea e il sentimento sono quelli d'un uomo comune, espressi con una concitazione che si riduce tutta al moto esteriore del metro. Anche gli aggettivi, di solito così sintetici nel Manzoni, sono logici e non rappresentativi: è naturale chiamare *ignobile* quel campo: ma l'epiteto non dice nulla più del suo significato generico, desta un solo sentimento, senza risonanze, non sveglia nessun' immagine.

V. 37-38. Sono i primi grandi versi del coro: c'è quella profonda dignità morale, che è sempre stata fonte per il Manzoni di alta poesia. *Casti:* ecco un aggettivo che ferma; le vanità, le follie della vita sfumano dinanzi all' immagine della tomba; la vicinanza della grande ora eleva e purifica la mente. I vecchi possono, con quell'aura d'un'altra vita che già spira sulla loro fronte, illuminar quei ciechi guerrieri.

— Come assiso talvolta il villano
Sulla porta del cheto abituro,
Segna il nembo che scende lontano
Sopra i campi che arati ei non ha;
Così udresti ciascun che sicuro 45
Vede lungi le armate coorti,
Raccontar le migliaia de' morti,
E la pieta dell'arse città.

Là, pendenti dal labbro materno
Vedi i figli che imparano intenti 50

V. 41-48. Bellissima similitudine, se si fa astrazione dal fatto che in una parlata, e di fronte allo spettacolo della battaglia, è lenta, pesante. Qui ogni particolare è studiato e contribuisce alla pittura del fatto e del sentimento: *cheto* compie il quadro d' indifferenza egoistica già accennato da *assiso,* e *Sopra i campi che arati ei non ha* bolla quella freddezza con un' oggettività che è solo apparente. Nella seconda parte del paragone, tutto risponde alla prima: sicchè abbiamo due quadri nitidissimi, che si richiamano e si dan luce a vicenda. Nota come *la pieta* contrasta con *sicuro* e fa sentir la discordanza fra il tono pacato del racconto e la tragicità di quel che esso contiene. Due quadri d'aspetto oggettivo, in cui sono evidenti — benchè sottintesi — il sentimento dei personaggi e la condanna del poeta: mirabile sopratutto il primo che è di linee così grandiose e così parche, allarga in un orizzonte così vasto il cielo tempestoso che s' incurva lontano sui campi, e fa spiccar così nitida la piccola figura del contadino e della sua capanna di fronte allo spettacolo ampio.

V. 49 sgg.: Là ecc. Chi parla? Uno spettatore? E richiama l'attenzione d'un altro su ciò che accade lontano dal campo di battaglia? Ma le forme *Là* ecc., *Qui* ecc., sarebbero appena giustificabili come forme retoriche in un racconto, non in una parlata, dove sono un'artificiosissima finzione. Insomma, finchè non cessa questo dialogo, la costruzione del coro è infelice, molto incerta dinanzi alla fantasia del Manzoni, chiara soltanto nei primi dodici freddissimi versi. — Ma, indipendentemente dalle relazioni col contesto, è viva e sentita la pittura dell'odio che le madri

A distinguer con nomi di scherno
Quei che andranno ad uccidere un dì;
Qui le donne alle veglie lucenti
De' monili far pompa e de' cinti,
Che alle donne diserte de' vinti 55
Il marito o l'amante rapì.

— Ahi sventura! sventura! sventura!
Già la terra è coperta d'uccisi;
Tutta è sangue la vasta pianura;
Cresce il grido, raddoppia il furor. 60
Ma negli ordini manchi e divisi
Mal si regge, già cede una schiera;
Già nel volgo che vincer dispera,
Della vita rinasce l'amor.

---

istillano nell'animo dei figli, e *intenti* ritrae bene non solo l'atteggiamento dei ragazzi, ma anche la facilità colla quale si può alla loro età far accettare con entusiasmo qualunque sentimento.

V. 49-52. Questo accade fra i vinti.

V. 53-56. Questo fra i vincitori.

V. 55: Diserte: abbandonate; altri: *spogliate:* ma sarebbe una parola inutile. Intesa invece nel primo modo, aggiunge un'altra ragione per compassionare le donne dei vinti — private dei mariti, dei padri, dei fratelli. Il PORENA rileva finemente « quella fredda ombra di tristezza, di dolore, di pietà, che il poeta fa passare un istante sull' immagine lucente delle veglie festose, con quell'aggettivo *deserte* detto delle donne dei vinti. » (*Un capolavoro stilistico,* nelle *Note di lingua e di stile,* Napoli, 1908, p. 46).

V. 57-92. Il Manzoni si libera finalmente dal dialogo, e il coro procede più sicuro, più sciolto. *La battaglia ferve; una parte cede; il popolo che riceve la notizia della vittoria dei suoi, gioisce.*

V. 57-64. Descrizione esatta, senza troppa vigoria poetica.

V. 60. Scrivendo questo decasillabo il Manzoni aveva nell'orecchio il suono del v. 12.

V. 63: Volgo: quei vili mercenari, combattendo solo per guadagno, vedendosi vinti cercano di salvare almeno la vita.

Come il grano lanciato dal pieno 65
Ventilabro nell'aria si spande;
Tale intorno per l'ampio terreno
Si sparpagliano i vinti guerrier.
Ma improvvise terribili bande
Ai fuggenti s'affaccian sul calle; 70
Ma si senton più presso alle spalle
Anelare il temuto destrier.

Cadon trepidi a piè de' nemici,
Gettan l'arme, si danno prigioni:
Il clamor delle turbe vittrici 75
Copre i lai del tapino che mor.
Un corriero è salito in arcioni;
Prende un foglio, il ripone, s'avvia,
Sferza, sprona, divora la via;
Ogni villa si desta al rumor. 80

V. 69-72. La terribilità e la subitaneità dell'apparizione son fatte sentir bene, specialmente in quel *s'affaccian* e, più, negli ultimi due versi: *anelare* è un particolare d'una concretezza piena d'evidenza; non è fermato il sentimento, ma la causa di esso: che è il procedimento del poeta di forte fantasia: l'anelar del destriero è già esso stesso il terrore del vinto e dà, col sentimento, il quadro.

V. 73-76. C'è, nei versi, la rapidità degli atti, e nel passaggio brusco all'ultimo fatto (*il clamor* ecc.) la rappresentazione oggettiva della mancanza d'umanità della battaglia; il sentimento del poeta s' insinua, fugace ma potente, nella parola *tapino.*

V. 77. Un corriere del Carmagnola va a portar la notizia della vittoria a Venezia.

V. 77-80. Il verso segue il volo del corriere e ripete l'eco subitaneo che esso desta nei luoghi che attraversa. L'ultimo decasillabo è tronco: par di sentir il galoppo che tonfa d'un tratto dinanzi alla villa, ed è già lontano.

Perchè tutti sul pesto cammino
Dalle case, dai campi accorrete?
Ognun chiede con ansia al vicino,
Che gioconda novella recò?
Donde ei venga, infelici, il sapete, 85
E sperate che gioia favelli?
I fratelli hanno ucciso i fratelli:
Questa orrenda novella vi do.
Odo intorno festevoli gridi;
S'orna il tempio, e risona del canto; 90
Già s'innalzan dai cori omicidi
Grazie ed inni che abbomina il ciel.
Giù dal cerchio dell'alpi frattanto

V. 83 sgg. Il De Sanctis nota la forza colla quale scoppia l'indignazione del poeta che, spinto da questo sentimento, « dimentica di essere spettatore » e « diventa lui l'araldo. » (*Scritti varii inediti o rari a cura di* B. Croce, Napoli, 1898, I, 147).

V. 92. Il cielo li abbomina, perchè i vincitori che cantano il *Te Deum*, hanno ucciso i fratelli. — Anche in questi versi che ritraggono il sentimento del poeta (81-92), si prolunga l'eccitazione ritmica della descrizione della battaglia e della corsa del messaggero; ma quest'eccitazione non è senza enfasi. Il sentimento vero, profondo del Manzoni, non assume queste forme retoriche, non ha bisogno di aiuti esterni. Qui c'è un po' della reboanza della nostra lirica patriottica.

V. 93-112: Lo straniero vede gli Italiani discordi e ne approfitta per scendere alla conquista.

V. 93-96. L'idea astratta (*lo straniero approfitta delle discordie*) è ben convertita in un'immagine, che riesce più convincente, si profonda di più nell'animo: gli stranieri son veduti come un individuo solo, ben vivo, che spia, affacciato alle Alpi, e conta *con gioia crudele* i forti caduti.

V. 93-104. La rapidità con cui alle lotte fratricide è fatta succedere l'invasione nemica, presenta l'avvenimento con maggiore efficacia, come il pronto castigo di Dio; a un male ne succede un altro, con un incalzarsi tragico. Sospendete i trionfi ed i

Lo straniero gli sguardi rivolve;
Vede i forti che mordon la polve, 95
E li conta con gioia crudel.

Affrettatevi, empite le schiere,
Sospendete i trionfi ed i giochi,
Ritornate alle vostre bandiere:
Lo straniero discende; egli è qui. 100
Vincitor! Siete deboli e pochi?
Ma per questo a sfidarvi ei discende;
E voglioso a quei campi v'attende
Dove il vostro fratello perì.

Tu che angusta a' tuoi figli parevi, 105
Tu che in pace nutrirli non sai,
Fatal terra, gli estrani ricevi:
Tal giudizio comincia per te.
Un nemico che offeso non hai,
A tue mense insultando s'asside; 110
Degli stolti le spoglie divide;
Toglie il brando di mano a' tuoi re.

---

giochi »: l'empietà del tripudio è colpita fulmineamente: il nemico attende gli Italiani sul medesimo campo dove essi hanno ucciso i fratelli. Qui, in questo nucleo di poche strofe, è l'anima del coro e la sua vera bellezza fantastica e morale.

V. 103: Voglioso: di conquista e di strage; e segna bene l' impazienza dello straniero che vuole approfittar della discordia degli Italiani.

V. 105. Perchè i Romani allargarono il loro dominio al di là dell' Italia.

V. 108: Giudizio: divino.

V. 110-112. Ricorda, per la potenza nel descriver concretamente la sottomissione e nel porne sottocchi le scene più significative di dolore e d'umiliazione, la chiusa del coro « Dagli atrii muscosi »; ma non la uguaglia. Il v. 110 però è bellissimo per la pittura della barbarie insolente.

Stolto anch'esso! Beata fu mai
Gente alcuna per sangue ed oltraggio?
Solo al vinto non toccano i guai; 115
Torna in pianto dell'empio il gioir.
Ben talor nel superbo viaggio
Non l'abbatte l'eterna vendetta;

V. 113-128: Ma come agli Italiani fratricidi è toccata la punizione delle invasioni dello straniero, così anche a questo toccherà la punizione divina, poichè anche lui è stato fratricida. Profonda, augusta sapienza, che dà l'impressione d'uno spirito superiore che giudica. Al di sopra delle differenze della storia c'è una legge che le assorbe e le conguaglia: la legge dell'amore universale, di fronte a cui sono ugualmente colpevoli gli Italiani e gli stranieri, che invece nella storia umana occupano due posti così diversi. La catastrofe del dramma, che per la storia è solo sventura degli Italiani e colpa degli stranieri, è invece, per lo spirito profondamente religioso, punizione della colpa degli Italiani, che ora gli stranieri rinnovano — strumenti inconsci del castigo divino —. Così il coro, che pareva un'alta meditazione storica, finisce in un'alta meditazione religiosa. Ma, a parte l'elevatezza spirituale che, per la sua sincerità, si risolve in elevatezza artistica e ispira reverenza anche ad un irreligioso, c'è in queste due ultime strofe — oltre il costrutto vizioso notato da tutti (v. n. al verso 115) — qualche forma enfatica (119-120: *ma... ma... ma...*), scarsa concentrazione, ed una costruzione ritmica dove il proceder sonante e uniforme del decasillabo è troppo accentuato e un po' discordante dalla grave maestà del sentimento.

V. 113: Stolto: ripetendo la parola *stolti* del v. 111, scopre d'un tratto l'uguaglianza morale degli oppressori e degli oppressi sotto la differenza materiale.

V. 115. Invece di: *Non solo al vinto toccano.*

V. 116. Il pensiero non si adagia bene in questa forma ritmica.

V. 117-120. C'è un' indefinitezza fantastica che rende più misteriosa quella vendetta divina, e sviluppa bene quello che c'è di pauroso nel detto comune: Dio non paga il sabato. Fa sentir

Ma lo segna; ma veglia ed aspetta;
Ma lo coglie all'estremo sospir. 120

Tutti fatti a sembianza d'un Solo,
Figli tutti d'un solo Riscatto,
In qual ora, in qual parte del suolo,
Trascorriamo quest'aura vital,
Siam fratelli; siam stretti ad un patto: 125
Maledetto colui che l'infrange,
Che s'innalza sul fiacco che piange,
Che contrista uno spirto immortal!

---

la presenza dello sguardo di Dio senza dipingerlo. — Il *superbo viaggio* è la vita dell'oppressore, condotta come se non ci fosse una legge superiore a lui.

V. 119. V. per la mossa il v. 26 della *Passione,* dove non è difficile scoprire anche qualche anticipazione ritmica di questo coro.

V. 122: Tutti riscattati dalla morte di Cristo.

V. 123: In qualunque tempo: sembra inutile; mentre che *in qual parte del suolo* serve a far rilevare che gli abitanti d'una terra sono anch'essi fratelli di quelli d'un'altra.

V. 124. « Passiam per la vita, respirando quest'aria vitale (Bertoldi, 132).

V. 125: Patto: dell'amore.

V. 127: Finzi (276): « Peccato che *fiacco* non si usi prenderlo in buon senso e perciò stride alquanto in una frase, dove importava forse ben distinguere i deboli oppressi dai poltroni. »

V. 128. Deboli e forti sono tutti uguali dinanzi all'eterno, tutti *spiriti immortali.*

Giudizio complessivo. — Il Manzoni non ha indovinato del tutto nè il ritmo nè l'impostazione del coro: il primo non si accorda sempre coi fatti e coi sentimenti, la seconda rimane retorica e incerta finchè il poeta non riesce a mettersi direttamente di fronte all'avvenimento. Allora la rappresentazione diventa, in complesso, più efficace, e il motivo animatore della lirica si svolge

più serrato, con soste meno fastidiose, pur rimanendo sempre il coro scarso di suggestività pittoresca, sentimentale e ideale in confronto coi capolavori manzoniani.

I pensieri fondamentali sono due: uno storico ed uno religioso, che si eleva sul primo. La parte maggiore riassume fantasticamente il destino dell' Italia nel Rinascimento, ma non diventa l'epopea di questi tempi come invece la lirica « Dagli atrii muscosi » è l'epopea delle invasioni barbariche sofferte dagli Italiani. Tuttavia nessuno ha rappresentato quell'aspetto di quell'età così limpidamente come il Manzoni; e dalla fuga dei vinti alla vendetta che colpisce gli invasori, è un incalzarsi di strofe drammatiche e tragiche, dove l'ansia, l' irruenza, le soste, gli innalzamenti solenni del ritmo seguono quasi sempre perfettamente le vicende dei fatti e dei pensieri.

MARZO 1821

ODE

ALLA ILLUSTRE MEMORIA
DI
TEODORO KŒRNER
POETA E SOLDATO
DELLA INDIPENDENZA GERMANICA
MORTO SUL CAMPO DI LIPSIA
IL GIORNO XVIII D'OTTOBRE MDCCCXIII
NOME CARO A TUTTI I POPOLI
CHE COMBATTONO PER DIFENDERE
O PER RICONQUISTARE
UNA PATRIA

Soffermati sull'arida sponda,
Volti i guardi al varcato Ticino,

V. 1-2. Quest'ode, pubblicata solo nel 1848, fu composta quando, nel marzo 1821, reggente Carlo Alberto, si poteva sperare che l'esercito piemontese varcasse il Ticino per aiutare i Lombardi a liberarsi dagli Austriaci. È noto come fallisse questa speranza, trasformata qui in realtà dal patriottismo del Manzoni.

Tutti assorti nel novo destino,
Certi in cor dell'antica virtù,
Han giurato: Non fia che quest'onda 5
Scorra più tra due rive straniere;
Non fia loco ove sorgan barriere
Tra l'Italia e l'Italia, mai più!
L'han giurato: altri forti a quel giuro
Rispondean da fraterne contrade, 10
Affilando nell'ombra le spade
Che or levate scintillano al sol.

V. 1-4. Il principio del coro « Dagli atrii muscosi » è, nel pensiero e nell'atteggiamento , il contrapposto di questi primi versi. L'osservazione ha anche una certa importanza storica, perchè il coro è posteriore e quindi mostra la sfiducia subentrata alla speranza nell'animo del Manzoni.

V. 2. Questo sguardo ha molta evidenza pittoresca e profondità psicologica: è come un constatare, con gioia chiusa e profonda, che il lungo sogno è compiuto.

V. 3. Ferma la solennità del momento, in cui il destino della schiavitù italiana è finalmente vinto dalla forza del Piemonte.

V. 4. Finalmente, ecco una vittoria che mostra che l'antico valore è qualcosa più d' un ricordo.

V. 1-4. Il complesso dei sentimenti gravi dell'esercito è ben colto : ma non vedo qui una rappresentazione così larga e così penetrante come quella del coro dell'*Adelchi*. Avrebbe avuto completamente ragione il BROGNOLIGO se avesse notato anche i pregi accanto al difetto, rilevato con acume : « La scena » « ha un non so che di compassato e quasi rigido, un' impronta più di convenzionale solennità che di viva realtà. » (50_1)

V. 6: Piemonte e Lombardia.

V. 9-16. Naturalmente, anche questo è solo un augurio.

V. 9: Altri forti: i Lombardi e altri Italiani.

V. 11-12. È benissimo trasformata in immagine quest' idea : *La congiura s'è mutata in lotta aperta.* Il primo verso, specialmente con quell'*ombra* gettata nel mezzo, ritrae l'anima e l'aspetto della congiura ; il secondo, specialmente con quel *sol* che fa con-

Già le destre hanno strette le destre;
Già le sacre parole son porte:
O compagni sul letto di morte, 15
O fratelli su libero suol.
Chi potrà della gemina Dora,
Della Bormida al Tanaro sposa,
Del Ticino e dell'Orba selvosa
Scerner l'onde confuse nel Po; 20
Chi stornargli del rapido Mella
E dell'Oglio le miste correnti,
Chi ritorgliergli i mille torrenti
Che la foce dell'Adda versò,
Quello ancora una gente risorta 25
Potrà scindere in volghi spregiati,
E a ritroso degli anni e dei fati,
Risospingerla ai prischi dolor:

---

trasto, ritrae la gioconda baldanza della lotta. Son due quadri che si dan forza a vicenda.

V. 13-14. Echi della *Battaglia di Maclodio:* ve ne sono altri.

V. 17: Gemina Dora: la Riparia e la Baltea.

V. 18. Il Tanaro riceve le acque della Bormida.

V. 21: Stornargli: allontanare dal Po.

V. 21-22. Il Mella e l'Oglio si uniscono insieme.

V. 23-24. L'Adda è alimentata da molti torrenti.

V. 17-24. L' idea è troppo spezzettata in determinazioni minute, che in fondo sono ripetizioni ; queste danno apparenza retorica ad un' immagine che invece rileva una giusta ragione dell' indivisibilità d' una gente, nata sopra una terra indivisibile.

V. 25-26. Nota la differenza di dignità fra *gente risorta* e *volghi spregiati.*

V. 27-28: Ripiombarla nei dolori d'un tempo, nonostante che lo scorrer degli anni ne abbia mutato il destino. La cosa è detta con molta abilità ; che però non è da confondere colla poesia.

Una gente che libera tutta,
O fia serva tra l'Alpe ed il mare; 30
Una d'arme, di lingua, d'altare,
Di memorie, di sangue e di cor.

Con quel volto sfidato e dimesso,
Con quel guardo atterrato ed incerto,
Con che stassi un mendico sofferto 35
Per mercede nel suolo stranier,
Star doveva in sua terra il Lombardo;
L'altrui voglia era legge per lui;
Il suo fato, un segreto d'altrui;
La sua parte, servire e tacer. 40

O stranieri, nel proprio retaggio
Torna Italia, e il suo suolo riprende;
O stranieri, strappate le tende

V. 29: Una gente: è una faticosa ripresa del v. 25.

V. 29. Si sottintende il *fia* del v. 30.

V. 31-32. Sono le ragioni per cui tutta l'Italia dev'essere accomunata nel destino della libertà o della servitù. V. la 3ª strofe della *Battaglia di Maclodio.*

V. 33. sgg. Questi versi riecheggiarono poi all'orecchio del Manzoni quando scrisse il coro « Dagli atrii muscosi »: v. la 2ª strofe, dove torna anche la rima « incerto-sofferto. »

V. 33-40. È tra le strofe interamente poetiche dell'ode; il popolo schiavo è rappresentato nel suo aspetto e nel suo animo, con aspro e conciso dolore. Bello per la chiusa angosciosa l'ultimo verso. — *La sua parte: la parte che egli doveva fare, la vita che egli doveva condurre.*

V. 41. Il passaggio dalla strofe antecedente, a questa, è brusco, impetuoso.

V. 43. Il grido: « Fuori i barbari! » è trasformato in un'immagine; e questa, per la sua concretezza, dà più gioia all'anima. Il desiderio è così forte, che la fantasia lo vede già quasi attuato, con un tumulto che risponde bene all'ansia del cuore: *Strappate* le tende.

Da una terra che madre non v'è.
Non vedete che tutta si scote, 45
Dal Cenisio alla balza di Scilla?
Non sentite che infida vacilla
Sotto il peso de' barbari piè?
O stranieri! sui vostri stendardi
Sta l'obbrobrio d'un giuro tradito; 50
Un giudizio da voi proferito
V'accompagna all'iniqua tenzon;
Voi che a stormo gridaste in quei giorni:
Dio rigetta la forza straniera;
Ogni gente sia libera, e pera 55
Della spada l'iniqua ragion.
Se la terra ove oppressi gemeste

V. 45-48. Versi che non danno nessun' impressione schietta. Servono soltanto a finire la strofe in attesa che l' ispirazione ritorni. Ma anche dalla strofe che segue la poesia è assente.

V. 49-50. Gli Austriaci rovesciando il governo napoleonico avevano promesso l' indipendenza.

V. 51. Si riferisce ai vv. 55-56. Tutto il resto della strofe ricorda agli Austriaci che ora opprimono gli Italiani, che a Lipsia, nel 1813, tutti i Tedeschi combatterono contro i Francesi in nome del principio di nazionalità.

V. 53: Altamente, tumultuosamente.

Vv. 49-56. Nella strofe antecedente la ripetizione retorica dell' interrogazione; in questa la ripresa forzata del *voi*, la stentata espressione del *giudizio* tedesco, tutto l' insieme ansante, malamente costruito, producono un lungo ristagno. E le due strofe che seguono, non sono migliori.

V. 57 sgg. Questa e la strofe antecedente mostrano chiara la ragione della dedica al Koerner, la quale nel giro di poche linee chiude sentimenti patriottici e umanitari non meno forti dell'ode e — preposta così a *Marzo 1821* — mette in preciso rilievo gli uni e gli altri. Il Manzoni accomuna Tedeschi ed Austriaci, « sia perchè della stessa stirpe, » « sia perchè il dominio su l'Ita-

Preme i corpi de' vostri oppressori,
Se la faccia d'estranei signori
Tanto amara vi parve in quei dì; 60
Chi v'ha detto che sterile, eterno
Saria il lutto dell'itale genti?
Chi v'ha detto che ai nostri lamenti
Saria sordo quel Dio che v'udì?
Sì, quel Dio che nell'onda vermiglia 65
Chiuse il rio che inseguiva Israele,
Quel che in pugno alla maschia Giaele
Pose il maglio, ed il colpo guidò;

---

lia di questi era approvato e appoggiato da quelli » (BERTOLDI 101_{60}). — Il significato di questa strofe è: « Se voi riusciste a vincere quei che v'opprimevano e a seppellirli nella terra ch'era vostra ed ove essi avean voluto malamente far da signori, chi v'ha detto che gl'Italiani non sarebber riusciti a far altrettanto? » (BERTOLDI 101_{67}). Anche questa strofe è poco salda, specialmente per il cattivo passaggio dai primi quattro versi al quinto e al sesto. Gli ultimi due invece condensano bene il confronto e il contrasto fra gli Italiani e gli Austriaci, e fanno sentire ancora una volta la profonda convinzione del Manzoni che sulle iniquità e sulle disuguaglianze umane vegli eternamente Iddio.

V. 65: Sì, quel Dio che: superfluo notare la fiacchezza di questa ripresa.

V. 65-66: Quel Dio che sommerse nelle acque del mar Rosso l'esercito di Faraone che inseguiva gli Israeliti fuggenti dalla schiavitù. Chiuse è preciso e pittoresco: il mare s'era aperto per dare il passaggio agli Israeliti; e si rinchiuse sugli inseguitori.

V. 67-68: La forte Giaele piantò un chiodo nel capo di Sisara, capitano del tiranno Iabin. — Questi due esempi sono un'altra prova di quella convinzione di cui ho parlato nella n. 57: aggiungono, anzi, la dimostrazione che il Manzoni credeva anche alla possibilità d'un miracoloso intervento divino: quindi il difetto di questi quattro versi non è l'inopportunità — notata inesattamente da qualche critico, perchè essi sono in tutto consen-

Quel che è Padre di tutte le genti,
Che non disse al Germano giammai: 70
Va, raccogli ove arato non hai;
Spiega l'ugne; l'Italia ti do.
Cara Italia! dovunque il dolente
Grido uscì del tuo lungo servaggio;
Dove ancor dell' umano lignaggio 75
Ogni speme deserta non è;
Dove già libertade è fiorita,
Dove ancor nel segreto matura,

---

tanei alla fede del Manzoni e al suo modo di considerar la storia —, ma la debolezza fantastica, la costruzione retorica del periodo, visibile specialmente nelle ripetizioni: « Quel Dio che », « Quel che », « Quel che. »

V. 69-72. Belli invece questi versi. Il primo ribadisce bene la chiusa della strofe antecedente e le si riallaccia con forza, dopo la debole interruzione degli esempi biblici. Gli ultimi due rappresentano l'iniquità della conquista invece di affermarla genericamente: « raccogli ove arato non hai » concentra in sè la forza convincente del ragionamento e quella del fatto; « spiega l'ugne » trasforma, rapido e incisivo, l'oppressore in una bestia di rapina, e tutto il verso fa immaginare, più che non dipinga, la miseria dell'Italia predata.

V. 73. Bellissimo, per contrasto coll'Italia predata dagli stranieri, il grido d'affetto che erompe dal cuore del figlio: « Cara Italia! »

V. 74: *Uscì: risonò.* Non è ben detto.

V. 75-76: Dove non è ancora abbandonata ogni speranza nella nobiltà umana.

V. 77-78: Presso i popoli già liberi e presso quelli che anelano ad esserlo: versi immaginosi e densi, che danno anche il sentimento della libertà, l'affetto di chi la possiede e il desiderio di chi ne è privo. Bello specialmente il secondo verso, dove *nel segreto* rievoca il ribollir sommesso e confuso delle aspirazioni e della preparazione di un popolo che vuol redimersi.

Dove ha lacrime un'alta sventura,
Non c'è cor che non batta per te. 80
Quante volte sull'Alpe spiasti
L'apparir d'un amico stendardo!
Quante volte intendesti lo sguardo
Ne' deserti del duplice mar!
Ecco alfin dal tuo seno sboccati, 85
Stretti intorno a' tuoi santi colori,
Forti, armati de' propri dolori,
I tuoi figli son sorti a pugnar.
Oggi, o forti, sui volti baleni
Il furor delle menti segrete: 90
Per l'Italia si pugna, vincete!

V. 79: *Tutti quelli che san piangere un'alta sventura,* san piangere quella dell'Italia. Sentimento profondamente umano. Gli ultimi quattro versi di questa strofe sono alta poesia per la forza con cui sono condensati i sentimenti di libertà, di speranza, di fratellanza e sopratutto il dolore per l'Italia schiava.

V. 81: *Spiasti* fa sentir l'ansia di quello sguardo.

V. 83-84: *Intendesti* dipinge la speranza che anima quello sguardo, *deserti* la delusione che segue: nessuna nave spunta in aiuto. Anche qui la solita concisione lirica del Manzoni scolpisce l'atto e suggerisce il sentimento. Quanta pietà nell' *intendesti* e nel *deserti* che sembrano solo pittoreschi!

V. 85-88: Era inutile sperare aiuto da stranieri: l'Italia doveva farsi da sè. — È una strofe compatta: abbiamo qui, come nelle grandi strofe del coro « Dagli atrii muscosi », un' idea ben netta infusa in un quadro vivissimo. La vera grandezza di quest'ode è negli ultimi 32 versi.

V. 85. Poteva dir meglio.

V. 87. Incide la forza che viene dalla disperazione, dalle angosce secolari.

V. 89-90: *Si mostri apertamente sui volti l'ardore compresso per tanto tempo nell'animo.* E si sente la soddisfazione di quello sfogo.

V. 91. È un'esortazione che concentra in sè, ardentemente, un sillogismo.

Il suo fato sui brandi vi sta.
O risorta per voi la vedremo
Al convito dei popoli assisa,
O più serva, più vil, più derisa 95
Sotto l'orrida verga starà.

Oh giornate del nostro riscatto!
Oh dolente per sempre colui
Che da lunge, dal labbro d'altrui,
Come un uomo straniero, le udrà! 100
Che a' suoi figli narrandole un giorno,
Dovrà dir sospirando: io non c'era;
Che la santa vittrice bandiera
Salutata quel dì non avrà.

V. 92. Ritrae la solennità del momento.

V. 94, 96. Due immagini che, contrastando, s' illuminano.

V. 95. Il crescendo insiste sulla miseria dello spettacolo.

V. 97-104. È la strofe più bella; e l' impeto del sentimento, il fremito della gioia potrebbero anche far credere a chi la disse aggiunta nel 1848, in quelle che parvero veramente le prime « giornate del nostro riscatto. »

V. 101-102. È il punto sublime della commozione, e il più semplice; vale, per spontanea condensazione di sentimento, molta parte della nostra lirica patriottica, la quale, falsata dalla santa retorica del momento e non sorretta da una robusta fantasia, non trovò mai un accento che possa, come questo, scendere ancora nel cuore quando la lotta è da gran tempo cessata. Se volete aver davanti l'anima del patriotta, basta che leggiate il verso « Dovrà dir sospirando: io non c'era »; tutti gli inni contemporanei presi insieme, con la loro facondia irruente, non dicono altrettanto. I grandi sentimenti son chiusi in sè, han bisogno di poche parole, e si contentano, talora, anche d'un gesto: « sospirando. »

Giudizio complessivo. Non ha la costruzione nitida e quadrata che hanno di solito le poesie del Manzoni: e un segno ce

n'è nel fatto che la divisione in parti riuscirebbe molto incerta. Quest'ode è l'unica poesia patriottica notevole del Manzoni, di argomento contemporaneo. Altre due volte aveva tentato soggetti simili: ma con esito infelice. La canzone *Aprile 1814* e il frammento *Il proclama di Rimini* sono, insieme con questa non grandissima ode, la prova che il suo patriottismo trovava più alta e più serena ispirazione nel passato che nel presente. *Aprile 1814* è gonfiato dalla retorica della vecchia poesia politica sentenziosa, e dall'imitazione degli atteggiamenti forti e sprezzanti di più d'uno dei nostri grandi poeti patriottici; *Il proclama di Rimini* mitiga questi difetti, derivati in parte dalla suggestione della forma metrica, con un impeto maggiore e con qualche raro frammento di figurazione robusta, e in complesso, in quel che ha di meglio, è un tentativo che mette capo all'ode *Marzo 1821.* Questa non ha una fisonomia sua, come hanno invece i due cori politici, dei quali sono sperduti qui alcuni elementi. L'interpretazione religiosa della storia è molto inferiore alla *Battaglia di Maclodio*, come la pittura della schiavitù al coro dell'*Adelchi*. Tuttavia c'è in questi decasillabi un sentimento espresso in una forma imperitura: l'affettuoso dolore per l'Italia che ha sofferto lunghi secoli ed ora sta per liberarsi. Perciò l'ode, fra soste più o meno brevi, si anima nella descrizione dello sguardo rivolto al varcato Ticino, nella contrapposizione dell'aperta battaglia all'ansiosa congiura, nell'angoscia del Lombardo che doveva servire in silenzio, nella rapacità degli Austriaci oppressori; sicchè, finalmente, liberatasi dalle idee e dai sentimenti non necessari, e ristrettasi all'unico pensiero fondamentale, scoppia nel grido: « Cara Italia! » e mantiene sino al termine, quasi senza incertezze, il suo impeto sublime. Questo è il suo nodo vitale: peccato che il Manzoni non lo abbia saputo liberar dalla scoria.

INDICE

La lirica del Manzoni . . . . Pag. VII
Criteri direttivi di questo commento . . . . . » XXVIII
In morte di Carlo Imbonati . . . . » 1
Inni Sacri:
Il Natale . . . . » 25
La Passione . . . . » 36
La Risurrezione . . . . » 45
La Pentecoste . . . . » 57
Il Nome di Maria . . . . » 76
Frammento . . . . » 86
Il Cinque Maggio . . . . » 89
Dalle tragedie:
La morte di Ermengarda . . . . » 117
Il viaggio del diacono Martino . . . . . . » 161
Il primo coro dell'Adelchi . . . . » 169
La battaglia di Maclodio . . . . » 179
Marzo 1821 . . . . » 191

* * *

Prezzo: Lire 1,80